

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

DE UMA SUBJETIVAÇÃO FORÇADA: A FUSÃO DO BELO E DO SUBLIME NA SUBLIMAÇÃO LACANIANA¹

Vinicius B. C. de Sousa², Gilson Iannini³

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir em que medida a releitura lacaniana do conceito psicanalítico da sublimação é realizada tendo-se os fundamentos da estética de Kant como pano de fundo. No curso de nossa exposição, pretendemos descrever como a sublimação se caracteriza eminentemente como procedimento crítico frente a uma determinada realidade social. Diferentemente de Freud, que pensava a sublimação nos quadros do desvio da meta sexual em direção a objetos reconhecidos e valorizados pela cultura, Lacan propõe um deslocamento da problemática da sublimação para fora do horizonte normativo da história e da cultura, mobilizando categorias como transgressão e ruptura. Tomaremos a tragédia de *Antígona* como exemplo, buscando enfatizar como essa função encontra nos recursos estéticos um meio de formalização privilegiado para ser desempenhada. As noções kantianas do belo e do sublime, tal como relidas por Lacan, subsidiarão o exame dessa formalização a que tende a sublimação. A hipótese central é que a sublimação lacaniana pressupõe - e aprofunda - uma espécie de fusão do belo com o sublime, e não sua separação.

Palavras-chave: sublimação; Lacan; Antígona; Belo; Sublime; Kant.

Abstract: The aim of this article is to discuss how the Lacanian rereading of the psychoanalytic concept of sublimation is accomplished with the Kant aesthetic fundamentals as its background. In the course of our explanation, we intend to describe how the sublimation is characterized eminently as critical procedure of a determined social reality. Differently from Freud, which had thought the sublimation in frames of the sexual aim deviation towards objects which are recognized and valorized by culture, Lacan proposes a dislocation of the sublimation's problematic out of the historic and cultural normative horizon, mobilizing categories like transgression and disruption. We will take *Antigone* tragedy as example, pursuing to give emphasis of how that function finds in the aesthetics resources a privileged way to be performed. The Kantian notions of beauty and sublime, as Lacan rereads them, will subsidize the exam of this formalization that sublimation tends to. The central hypothesis is that the Lacanian sublimation presupposes – and deepens – a kind of a fusion of beauty to the sublime, and not its separation.

Keywords: Sublimation; Lacan; Antigone; Beauty; Sublime; Kant.

¹ *On a forced subjectivation:* the fusion of the beauty and the sublime in the Lacanian sublimation

² Possui Mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), especialização em “Clínica psicanalítica” e graduação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Minas). Endereço de email: viniciuspsico@gmail.com.

³ Professor do Departamento de Psicologia da UFMG. Foi professor no Departamento de filosofia na UFOP de 1999 a 2017. Doutor em filosofia pela USP, é autor de “Estilo e verdade em Jacques Lacan” (ed. Autentica). Endereço de email: gilsoniannini@yahoo.com.br

A afirmação de que o conceito de sublimação da psicanálise é essencialmente fragmentado tornou-se quase um consenso entre os psicanalistas. Diversos comentadores que se dedicam seriamente a estudá-lo declaram, quase em uníssono, que as dificuldades de compreensão da sublimação se devem, primeiramente, à inexistência de um artigo de Freud destinado à sua exposição sistemática. Em que pese o fato de que a inexistência desse artigo realmente contribua para o surgimento de complicações acerca do tema, o caso é que Freud nunca deixou de empregá-lo inúmeras vezes ao longo de toda sua obra. Não faz parte do escopo deste trabalho tentar fornecer uma unidade conceitual da sublimação freudiana. Nosso intuito é outro. Optamos por seguir a via traçada por Lacan, que concedeu um tratamento teórico sobre a sublimação no seu *Seminário VII – a ética da psicanálise*. O principal objetivo deste trabalho é refletir acerca do estatuto da sublimação em relação aos conceitos de belo e de sublime. A hipótese principal é a de que a sublimação freudiana, tal como lida no contexto do retorno lacaniano a Freud, implica numa sobreposição entre o belo e o sublime, isto é, do belo *enquanto* sublime.

RECONHECER NA E PELA TRANSGRESSÃO

A própria análise de Lacan reconhece algumas dificuldades deixadas na literatura freudiana. Mesmo retomando diversos pontos que considera crucial para constituir sua apreensão, Lacan não deixa de remanejar o conceito indicando caminhos que sua compreensão pode levar, então enfatizando aspectos que não teriam chegado a ocupar o centro da atenção de Freud, ou até mesmo divergindo de certas opiniões do inventor da psicanálise. Não custa lembrar os principais componentes do conceito freudiano de sublimação.

Quando se refere a ela, Freud insiste em dizer que sublimar consiste num tipo de processo psíquico envolvido com atividades culturais, artísticas e intelectuais, tornadas fontes de satisfação pulsional. Um tipo de satisfação ‘edificante’ como essa se realiza a partir de uma transformação: Freud nunca deixou de pontuar que a pulsão sublimada é aquela que se desprende de seu alvo sexual originário. Desta feita, a pulsão consegue encontrar expressão desviando-se de medidas de oposição a ela que se associam ao recalçamento – mecanismo este constituidor de diversas manifestações sintomáticas das psiconeuroses. Depreende-se dessas sumárias considerações que, sublimando, o sujeito habilitaria um meio de dar vazão às suas inclinações pulsionais mais moralmente reprováveis, ao invés de permanecer no sofrimento derivado de ações repressivas que tentam suprimir a manifestação dessas pulsões. Além disso, Freud comumente destaca o seguinte: o tipo de satisfação propiciada pela sublimação é aquela que vai de encontro com o que é socialmente reconhecido. Quer dizer, aquilo que se produz de satisfatório não deixa de ser regulado por valores culturalmente formulados e compartilhados. Espera-se que a operação sublimatória se comprometa em oferecer à sociedade objetos com os quais ela possa encontrar também sua satisfação, como o faz pela

apreciação das descobertas e invenções científicas e das obras de arte, por exemplo.⁴

Ao se debruçar sobre esses preceitos freudianos, Lacan acredita que tal critério de reconhecimento social do objeto seja o aspecto mais problemático quando se trata de discutir a sublimação e que, conseqüentemente, merece ser destacado e criticado. Repensar o que representa esse objeto se passa sim pela compreensão do que ele produz no nível da satisfação, mas será mesmo que o reconhecimento coletivo que aí se associa pode ser considerado que, de fato, a pulsão haveria de ir buscar quando é sublimada? Se assim fosse, não estaria a psicanálise deixando margem para compreensão equivocada de que a sublimação seria uma das vicissitudes pulsionais que opera em virtude de um princípio de correção? Sublimar seria então o meio de promover uma suposta adaptação das pulsões desregradas à realidade social e, portanto, favorecer a conciliação entre sujeito e mundo externo? Buscando prevenir o pendor do pensamento a interpretações desse tipo, Lacan fará toda uma incursão sobre a estrutura do desejo e do ato. Curioso notar o que diz o psicanalista sobre como isso se dará, já ao final de seu sexto seminário, quando declara que seus trabalhos versarão sobre o tema da sublimação no ano subsequente. Ele adianta por qual caminho conduzirá seu discurso assim dizendo:

A sublimação se situa como tal no nível do sujeito lógico, ali onde se instaura e se desenrola tudo que é, propriamente falando, trabalho criador na ordem do *logos*. Daí vêm, em maior ou menor medida, inserir-se na sociedade, vêm em maior ou menor medida encontrar seu lugar no nível social, as atividades culturais, com todas as incidências e os riscos que elas comportam, inclusive o remanejamento dos conformismos anteriormente instaurados, ou até sua explosão.⁵

Esse comentário aparentemente desprezioso esconde em si todo um programa de pesquisas. Como se nota, a incidência do social na sublimação não pode ser descartada, mas a análise lacaniana sobre a questão do reconhecimento enfatiza o estatuto problemático que ela possui. Afinal, o que a sociedade pode realmente prezar no que um artista lhe oferece com sua arte, por exemplo, geralmente se apresenta de maneira um tanto controversa. Basta lembrar como uma obra de arte frequentemente exige o “remanejamento de conformismos anteriormente instaurados”. Que tipo de reconhecimento está envolvido num processo que não é exatamente re-conhecido, porquanto justamente rompe com o já-conhecido contido na normatividade social? Que tipo de reconhecimento pode

⁴ Vale reiterar que nosso objetivo aqui se restringe em apurar uma formulação mais geral sobre a sublimação que se mantém constante na obra freudiana, para que possamos ter em conta como se dá o contraponto lacaniano. Esse conciso apanhado pode ser verificado a partir de ideias em comum encontradas em textos de Freud como, por exemplo, Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci, de 1910 e, para indicarmos um texto mais avançado de seu pensamento, O mal-estar na civilização, de 1930.

⁵ LACAN, Jacques. **O seminário, livro VI: o desejo e sua interpretação** (1958-59). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2016. p. 518.

eventualmente explodir o quadro social ou cultural no qual uma obra de arte emerge? Daí porque a necessidade de pensar na natureza do ato sublimatório e do desejo que o habita, e também como haveria de ser a transmissão deles através da performatividade de um objeto.

Para entrar nessas questões, podemos recorrer novamente à citação acima e notar que o trabalho criativo é um aspecto primordial na sublimação. Certa medida de busca por originalidade acaba se vinculando ao ato sublimatório, que acaba por ser alcançada ao longo de rupturas que o sujeito é capaz de promover. Trata-se, na verdade, de um ato que incide sob as formas de percepção do sujeito sobre o mundo e, quiçá, sobre si mesmo. Como diz Lacan a propósito, o objeto que dá testemunho dessa façanha é aquele que reflete “o protesto contra o que o sujeito sofre no nível da identificação, uma vez que esta é a relação que instaura e ordena as normas da estabilização social das diferentes funções.”⁶ Essas breves palavras não deixam dúvida de que, para Lacan, a discussão sobre a sublimação paira sobre as regulações morais, mas como seu ato pretende fraturar, em alguma medida, a ordem dos ideais e dos valores que comumente tecem a trama da realidade. Se com Freud a tônica ética parece repousar sobre uma função adaptativa, ao menos numa leitura relativamente ingênua, com Lacan prevalece o oposto. É esse gesto transgressivo, por assim dizer, que assume a dianteira da prática sublimatória. Ao voltar a falar do assunto, Lacan observa que no fazer do artista e na inscrição de sua obra nos distintos momentos da história da arte é sempre acompanhada dessa premissa. “A relação do artista com seu tempo no qual se manifesta é sempre contraditória”, nos diz ele, agora em seu Seminário da ética. “É sempre contra as normas reinantes, normas políticas por exemplo, ou até mesmo esquemas de pensamento, é sempre contra a corrente que a arte tenta operar novamente seu milagre.”⁷

Como tem ficado cada vez mais evidente, é na arte e no procedimento artístico que a discussão sobre essa vocação da sublimação parece encontrar seu maior expoente. Eles serão o paradigma com a qual Lacan procura ampliar sua concepção sobre a sublimação, especialmente tomando como eixo a fórmula mais geral que ele fornece: sublimar, diz o psicanalista, consiste em elevar o objeto à dignidade da Coisa.⁸ Nitidamente esses dizeres conduzem à importância de se pensar como a representatividade do objeto transmite a intenção do artista e afeta seu público. No entanto, o convite de Lacan não é menos complexo, mesmo se tendo uma fórmula subsidiando toda análise. Ao contrário, no enunciado da própria fórmula já é cogitado que o objeto se apresenta envolto a uma obscuridade essencial. Pois se trata de um objeto que se porta em relação àquilo que do “real padece de significantes”⁹, isto é, ao que Lacan está chamando alternativamente de *das Ding*, a Coisa.

⁶ *Ibid.*, p. 516.

⁷ LACAN, Jacques. **O seminário, livro VII: a ética da psicanálise** (1959-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p. 172.

⁸ Cf. *Ibid.*, p.137.

⁹ *Ibid.*, p. 144.

Para dizê-lo de em outros termos, o debate lacaniano sobre a sublimação gira em torno do que sua operação visa manifestar de mais irreduzível a modelos de apropriação subjetiva que obedecem a regras usuais de significação da realidade. A pulsão tem seu caminho liberado, mas encontrar expressão de suas tendências ainda é algo problemático, pois ela avança num campo para o qual o poder de síntese simbólica do sujeito topa com sua limitação. É algo dessa opacidade que acompanha o objeto da sublimação, e se conserva em sua representação como apresentação do real. Isto é, como algo que insiste em se subtrair ao sentido totalizante do que se representa, advindo reiteradas vezes, portanto, como sinal de um vazio intransponível. Lacan confere justamente à arte em geral a modalidade mais emblemática de sublimação que realiza esse tipo de manifestação. Como diz ele próprio: “toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno do vazio.”¹⁰

Ora, como vínhamos frisando, se a sublimação se compromete com a crítica da contínua afirmação das convenções da realidade, como esse processo de esvaziamento da representação opera em prol disso será nosso mote. Veremos que o modo como essa dimensão de inacessibilidade do objeto se presentifica é de onde a sublimação extrai sua potência. Pois é na medida em que essa ação registra, na própria representação, a introdução de um corte, uma ruptura, que se inaugura um espaço aberto para a ressignificação, para o desenvolvimento do desejo.

Para tanto, prosseguir com a discussão sobre esse desígnio implica, antes de tudo, em avançar no exame sobre a natureza da roupagem formal da representação sublimatória. Lacan mesmo parece ter percebido essa necessidade. Mas se é a arte a via privilegiada para abordar o assunto, ele reconhece que a psicanálise estaria ainda em estágio inicial em matéria de estética. Daí porque percebe também a necessidade de se buscar subsídios teóricos em outros pensadores que se propuseram a compreender os fenômenos estéticos, para então avançar com a psicanálise nesse campo. Ao contrário de Freud que, por prudência epistemológica, quis evitar a todo custo entabular diálogos com a filosofia, Lacan convida à discussão ninguém menos do que Kant. Ele chega a anunciar que a concepção de sublimação teria muito a se beneficiar da doutrina kantiana do sublime, em especial, para ser aprimorada.

Acontece que Lacan apenas indica esse caminho. Não chega a trilhá-lo. Contudo, em momentos posteriores, quando busca esboçar sua ideia sobre o estético e sua função, Lacan introduz uma noção sobre o belo que nos chama a atenção. Durante sua elucubração a respeito, o psicanalista até faz brevíssimos comentários se reportando à estética de Kant. São apenas referências fragmentadas e, ademais, nunca é mencionado explicitamente como a função estética que está a discutir se implicará na teorização sobre a sublimação. Mas o que nos intriga no modo como Lacan apresenta sua noção do belo é que, olhando mais de perto, ficamos certos de que ele a formula de maneira conjugada a aspectos concernentes ao sublime, isto é, como se os dois fenômenos estéticos estivessem ali sobrepostos.

¹⁰ *Ibid.*, p. 158.

Como chegar à conclusão dessa coexistência é algo que pretendemos demonstrar a seguir.

DO BELO “ENQUANTO” SUBLIME

Em sua leitura da ética lacaniana, Alenka Zupancic aponta de modo enfático a condensação entre o belo e o sublime. A filósofa eslovena sublinha o que estaria por trás desse tipo de emprego por parte do psicanalista:

Poder-se-ia defender que efetuando esta condensação Lacan avança em uma tese importante: na história da estética – ou bem na história do julgamento estético – o sublime tomou o lugar do belo, de modo que hoje se emprega a palavra “belo”, no sentido enfático do termo, precisamente para as coisas sublimes, ao passo que o outro sentido da palavra “belo” (uma forma harmoniosa) perdeu seu valor de julgamento estético, caindo na categoria do que Kant chama agradável. Nesse último caso, o belo se torna o equivalente do “gracioso”: agradável para ver, calmo para os olhos ou para o espírito, sem mais. A grande “descoberta” do sublime no curso da segunda metade do século XVIII não seria então simplesmente a descoberta de outra coisa além do belo, mas bem no índice de uma revolução que a própria noção de belo sofreu, tanto quanto a nossa sensibilidade “estética”.¹¹

Tomemos a indicação de Zupancic sobre as formas harmoniosas do belo como norte para repensarmos as proposições kantianas encontradas na *Crítica da faculdade do juízo*. Sabe-se que se concentra sob essa constatação, aparentemente simples, o conjunto de análises de Kant sobre como se dá para um sujeito o fenômeno da beleza ou, então, a formação de seu juízo de gosto, como também irá chamar o filósofo alemão.

De fato, para Kant, é na capacidade de prezar os aspectos formais de um objeto sensível que está o segredo da prática do gosto. Intuir a beleza de um objeto, de acordo com o filósofo, significa se vincular tão somente ao prazer que se sente em perceber como suas formas geram a sensação de harmonia. Ou, melhor dizendo, a harmonia das formas do objeto está, antes de tudo, no que elas ensinam ao sujeito, pois elas atestam a capacidade de se produzir um esquematismo mental bem sucedido. As faculdades atuantes na formação do esquema, no caso do juízo de gosto, exercem suas atividades à maneira de um “livre jogo” entre elas, como descreve Kant. São duas as faculdades que participam do gosto: a primeira delas, a *imaginação*, é destacada por Kant como sendo responsável pela “composição do múltiplo sensível da intuição”.¹² O que significa dizer que essa faculdade é responsável por integrar as percepções fragmentadas e dispersas buscando esquematizá-las, isto é, formalizar um esquema de inteligibilidade, com a qual a

¹¹ ZUPANCIC, Alenka. **Esthétique du désir, éthique de la jouissance**. Paris: Théétète éditions. 2002. p.15.

¹² KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo** (1790). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 62.

outra faculdade, a do *entendimento*, irá operar. Quanto a esta, nada mais cumpre senão a tarefa de apenas de consagrar a unidade da representação iniciada na imaginação¹³.

É importante sublinhar essa restrição da participação do entendimento na composição da representação sentida como bela. Embora esteja presente no juízo estético, Kant é bastante enfático ao dizer que essa faculdade não está aí para conduzir o pensamento à compreensão objetiva do fenômeno que se apresenta. O pensamento é, então, livrado do trabalho de impor suas categorias conceituais e permanece ocupado com a pura e simples interação bem afirmada entre as faculdades e, claro, com o efeito prazeroso que daí se emana. Um efeito que tende a vigorar sobre o sujeito de modo a conservá-lo nessa postura diante do objeto. Como Kant explica a propósito, “nós demoramo-nos na contemplação do belo, porque sua contemplação fortalece e reproduz a si própria.”¹⁴

Interessante destacar como a fruição do belo revela ser capaz de induzir a certo estado subjetivo inercial. Aliás, vale retornar a ideia de harmonia evocada pelo belo a fim de se notar o quanto ela reforça esse empuxo à conservação de um estado subjetivo. Prosseguindo com o que vínhamos dizendo, poderíamos então concluir que a harmonia das formas intuídas num objeto é um atributo que se transfere ao sujeito. Ao se tornar prova da possibilidade de concordância bem resolvida entre as faculdades, o belo vem atestar como a satisfação na relação com esse objeto se confunde com uma vivência interna de “unidade subjetiva”¹⁵, como Kant ainda se expressa. Ou, como Terry Eagleton prefere dizer a respeito: “O objeto belo (...), completamente projetado para o sujeito e dirigido às suas faculdades, (...) nos traz uma sensação prazerosa de plenitude.”¹⁶

Além disso, um último aspecto crucial na análise kantiana sobre a qualidade da satisfação estética deve ser destacado. Assim como o gosto não é movido pelo interesse de produzir conhecimento teórico sobre o objeto, também nenhum interesse de ordem prática o constitui. Ou seja, quando se julga algo como belo, este predicado não vem indicar nenhuma finalidade prática do objeto e, assim, não associa nenhuma inclinação patológica a ele. O belo concerne a um tipo de relação que se estabelece na satisfação desinteressada.¹⁷

Nota-se que as considerações feitas até aqui expõem uma característica fundamental sobre o belo: sua contemplação proporciona o sentimento de estabilidade, ou de calma, como Kant mesmo chega a escrever.¹⁸ Vimos inicialmente que Zupancic indica exatamente essa propriedade, mas já ressaltando como ela está vinculada a uma das conotações que o emprego do termo “belo” pode ter. Já em outra abordagem do termo, a autora nos fala de uma categoria

¹³ Cf. *Ibid.*, p. 62.

¹⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶ EAGLETON, Terry. O imaginário kantiano. In: EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 70.

¹⁷ Cf. KANT, Immanuel, *Op. Cit.*, p. 50.

¹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 90.

estética essencialmente marcada pela introdução do sublime. Para prosseguir com o exame de como essa nova categoria do belo teria revolucionado nosso senso estético, faz-se necessário, pois, passarmos previamente por algumas premissas kantianas acerca do sublime.

Decerto, o belo e o sublime podem ser lidos, em Kant, como duas categorias diametralmente opostas. Contudo, pouco a pouco veremos que se a versão contemporânea sobre a beleza parece incorporar a lógica do sublime, não quer dizer que suas discrepâncias, seus aspectos contrastantes terão seus sinais apagados. Ao contrário, se se pode falar de uma absorção de seus elementos, isso não se dá senão como uma tensão insolúvel no modo como coabitam a mesma representação.

Dito isso, lembremos que descrição kantiana do sublime presume a experiência de certa violência. Se na presença do belo é possível dizer que há uma acomodação do sujeito a uma suposta unidade de si mesmo, a partir do apoio de um objeto que se sugere provar toda sua adequação a ele, já no sublime não se pode dizer que isso ocorre. Ao contrário. O sublime acaba evocando toda a trama semântica da inadequação, da disruptura, da cisão, etc. Apesar de tudo, é bem verdade que alguns dos aspectos mais gerais que destacamos sobre o belo se conservam no sublime. Tanto em um quanto em outro a satisfação estética decorre imediatamente de um juízo desinteressado e sem conceitos, fundada apenas na relação interna entre faculdades. Entretanto, suas particularidades logo se tornam evidentes. Enquanto o belo provém da unidade harmoniosa da forma do objeto representado, o sublime, como afirma Kant, “contrariamente, pode ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação*, pensada, além disso, em sua totalidade”.¹⁹ Essa é a perspectiva fundamental que conduz a “passagem” do belo ao sublime, introduzindo suas disparidades e implicações.

Novamente, a faculdade da imaginação é a protagonista do evento, sendo que o conflito pelo qual ela perpassa o móbil da experiência do sublime. Ocorre que a ausência de formas, ou a ilimitação oportunizada pelo objeto, apresenta-se como algo excessivo para as capacidades esquematizadoras da imaginação. Inversamente ao que acontece no belo, o sublime advém da suspensão dessa aptidão da imaginação, levando o sujeito a experienciar o fracasso de seu potencial em representar para si esse objeto. Impasse esse que remete o sujeito a uma percepção evanescente de seu objeto, por assim dizer, mas para o qual todo esforço em apreender esse fenômeno com uma representação adequada permanece ativo.

Essa conturbação sentida subjetivamente é crucial para a caracterização da crise interna inerente ao sublime, de seu caráter, diríamos hoje, disruptivo. Não se trata mais de uma experiência aparentada a uma atividade “lúdica” e que pode ser percebida como “sentimento de promoção da vida”²⁰, tal como Kant se referira

¹⁹ *Ibid.*, p. 56 - grifo do autor.

²⁰ *Ibid.*, p. 90.

para retratar o que se passa com o belo. Com a violência sofrida pela imaginação, sendo este o suporte para que o sentimento sublime transcorra, tal cenário de aprazimento comum ao belo não tem mais lugar. Na presença do sublime, o ânimo é intimado a um comportamento “sério”. E, evidentemente, a satisfação que daí se deriva é definitivamente de natureza mais complexa.

A satisfação que se pode atingir no sublime só ocorre de modo indireto, mediado pelo desprazer. Esse aspecto é fundamental. Cabe ainda especificar o que poderia produzir um prazer em meio a essa experiência que, como tudo sugere, apenas seria motivo para um encontro desprazeroso com o objeto. A questão é que, para Kant, em meio a esse (des)encontro abre-se uma perspectiva de elevação subjetiva. O impacto sentido pelo fracasso da imaginação reporta o sujeito à percepção de sua finitude sensível, momento esse de franqueamento das disposições morais da Razão. Em outras palavras, a receptividade para o sentimento sublime em um sujeito é intimamente subsidiada por sua disposição moral, pois o que se encena no coração dessa experiência estética é o apelo à capacidade de se elevar acima dos “obstáculos da sensibilidade através de princípios morais”²¹, como descreve Kant. Certamente, tal apercepção só pode vir manifestada como uma perturbação, a qual é equiparada a uma agitação interna súbita. Mas é do fundo dessa movimentação mesma do ânimo que uma espécie de prazer vem a subsistir. É interessante notar que sua ocorrência não elimina o desprazer, como poderia se supor. Mais vale dizer que todo desconforto a que a apresentação do objeto pode induzir permanece flagrante como tal, embora a virada subjetiva esteja na descoberta de um prazer capaz sustentar o enfrentamento suscitado pelo objeto. Eis então a complexidade da satisfação que anima a estética do sublime, cuja manifestação é de uma intensidade tal que Kant pode identificá-la a um estado de “comoção”²².

A partir deste ponto podemos começar a elaborar as considerações que permitem extrair a chave de compreensão sobre a fusão do sublime ao belo, tal como Lacan teria empregado em suas referências sobre a função estética. Como Zupancic sugere, há aí uma transformação que a própria noção do belo sofreu, e não mais apenas a ideia do sublime como algo além do belo. Essa formulação está em plena consonância com o que Jean-Luc Nancy nos oferece em seu *The sublime offering* (1993). Aliás, nesse artigo o autor se dedica a retirar da doutrina kantiana um ponto de vista mais contemporâneo, sobretudo visando demonstrar como realmente a sensibilidade a ser evocada nas produções artísticas está conectada ao que subjaz à questão da renovação pela qual a noção de beleza passou.

Assim sendo, os argumentos de Nancy recuperam o ponto essencial sobre o qual a estética kantiana do sublime gira em torno para, assim, ser introduzido na nova configuração do que venha a ser o belo. O autor está ciente de que a dimensão da incomensurabilidade, da indiscernibilidade, ao qual o sujeito é remetido na experiência do sublime deve se manter no centro de suas análises. E abordar esse problema significa, portanto, começar repensando o estatuto do “informe”. Como

²¹ *Ibid.*, p. 118.

²² *Ibid.*, p. 90.

mencionamos, a noção de uma ausência de formas, da ilimitação, que caracteriza o objeto sublime se coloca como eixo de uma experiência peculiar, ao cabo da qual o sujeito é reportado a um tipo de percepção desprovida de qualquer esquematização que sinta ser adequada para apreensão do fenômeno que a ele se apresenta. Se toda a análise de Kant teria privilegiado os objetos da natureza como aqueles que possuidores dessa propriedade do informe, seja por suas dimensões incomensuráveis em relação ao tamanho ou ao poder devastador de sua manifestação, Nancy procurará pensar como um objeto artístico poderia deter tais princípios a fim de determinar a experiência homóloga.

Tratar-se-á, portanto, de reter a ideia do mecanismo da imaginação que, como Kant tanto teria insistido, é a sede comum donde se derivam os juízos estéticos. No caso do sublime, essa faculdade entra num regime de “privação”, de “sacrifício”²³, como pontua o filósofo alemão, e a partir disso Nancy procura distender maiores consequências.

Para o autor, o fracasso da imaginação permanece sendo a linha divisória que distingue o sublime do belo; entretanto, ao invés de apenas situá-los em campos absolutamente diferentes e contrastantes, Nancy prefere entender o sublime como efeito subjacente ao esquematismo bem arranjado do belo, de maneira a comprometer tal êxito e colocá-lo na rota do que intima a um movimento contínuo, indefinível, infundável. Ou seja, o sublime corresponderia ao forte apelo à indeterminabilidade que se associa a algum aspecto da representação que, ao ser constatado, é então responsável por recuperar o trabalho ao qual a imaginação sempre estivera fadada a se empenhar. O que explica porque a iminência da sublimidade numa representação, segundo o autor, é dada no que ela instiga o recentramento da imaginação a sua destinação para além da imagem²⁴. Procedimento ao cabo do qual ocorre a remissão da faculdade ao estado de “pulsão incessante”²⁵, visto que aí, nesse nível, o que fica retratado é a imposição sobre a imaginação em perseguir sua meta rumo à totalização da unidade. Contudo, o que o registro do sublime atesta é que ela, essa unidade, não é de fato conquistada, mas sim a experimentação da imaginação no cumprimento de seus esforços levado ao extremo, ao seu limite.

Com esses pressupostos em mente, é possível entender então como os argumentos de Nancy em defesa da introdução da noção de sublime sob a sensibilidade da beleza se dá renovando o estatuto deste último em si mesmo. Isto é, para o autor mais vale dizer que isso decorre de que, para “além” das formas harmoniosas, a imagem contém em si própria um índice daquilo que provoca o exercício permanente de seu auto-engendramento. Por isso é importante entender esse além não como um lugar outro de acessibilidade, como a ideia kantiana do sublime tratava o assunto. Antes, a sublimidade está intrinsecamente vinculada às

²³ KANT, Immanuel, *Op. Cit.*, p. 115.

²⁴ Cf. NANCY, Jean-Luc. The sublime offering. In: Courtine, Jean-François et al. **Of the sublime: Presence in question**. New York: State of University New York Press, Albans; 1993. p. 43.

²⁵ *Ibid.*, p. 42.

formas, mas à maneira de um “transbordamento do belo”²⁶, nos dizeres de Nancy. O que significa que é preferível tomar o sublime ao que se veicula pelas formas mas como ameaça permanente de suspendê-las, arrebatá-las, terminando por produzir uma instabilidade constante na representação.

Portanto, a proposta do autor é de que a incorporação do sublime à beleza refere-se ao que sua imagem produz de impressão de *inconformidade* a si própria. Longe de permitir ser intuído “sem restos”²⁷, o que aí se insinua é uma ruptura que põe em causa uma imaginação que claudica, que oscila entre “extrema tensão e distensão”²⁸. E é no interior dessa movimentação do ânimo, para retomarmos uma expressão kantiana, que reside o móbil da comoção, do modo como o sujeito é tocado no “limite das imagens e palavras”²⁹, como ainda pôde escrever Nancy.

Chegamos ao ponto em que um comentário do autor nos permite alinhar com o comentário inicial de Zupancic que destacamos como fio condutor ao que até aqui pudemos expor – assim sendo, como bem conclui Nancy: “O sublime é aquilo através do qual o belo nos comove e não aquilo através do qual nos apraz.”³⁰ Por trás dessa formulação, Nancy assevera que a conjunção da noção do sublime ao belo faz parte de um momento decisivo no pensamento sobre as artes, que se configurou desde o início da modernidade. Qual seja, a de que a sensibilidade produzida pela arte – e que se liga a essa reformulação do estatuto do belo – deve ser encarada como algo que nos coloca em contato com a obra, mais do que com sua forma, sua regra.

Em que medida podemos dizer que Jacques Lacan antecipou esse debate? Durante suas lições no seminário dedicado à ética, à sua maneira, ele buscou apresentar sua compreensão sobre o assunto. É fato que seus comentários não estão ali para desenvolver a herança epistêmica que o sublime kantiano legaria à sublimação. Estão ali mais pelo interesse em discutir o enquadramento da função estética em sua relação com a ética que norteia a prática clínica psicanalítica, tendo na tragédia de Sófocles, *Antígona*, o expoente referencial para sua elucidação. Nem por isso os comentários esparsos feitos por Lacan deixam de possuir valor para o que propomos aqui. Servem como pistas, seja sugerindo o esboço de um método atual de releitura da estética kantiana praticada por Lacan, seja inspirando a elaboração de como isso repercute em nossa discussão sobre a sublimação.

A SUBLIMAÇÃO E O BELO-SUBLIME: INTERPOLAÇÕES ENTRE LACAN E KANT.

Nosso interesse na *Antígona* de Sófocles se move diretamente para a parte da trama da tragédia que ocupou a atenção de Lacan, especialmente para ilustrar o que vem a ser a função estética. Trata-se da representação que a narrativa faz da

²⁶ *Ibid.*, p. 43.

²⁷ *Ibid.*, p. 34.

²⁸ *Ibid.*, p. 48.

²⁹ *Ibid.*, p. 50.

³⁰ *Ibid.*, p. 50.

heroína no clímax do drama, quando está prestes a consumir sua punição de ser enterrada viva. Aos olhos de Lacan, essa parte concentra todo efeito de “brilho” e de “esplendor” da peça, e é em torno do que esses termos vêm retratar que sua análise sobre a função do belo é desenvolvida. Pouco a pouco poderemos constatar que esse belo está perfeitamente em consonância com o que vínhamos explanando sobre a repaginação que sofreu, na medida em que incorporou a noção de sublime. Deste modo, tanto mais correto será, a partir de então, ter-se em mente a ideia do que se pode chamar de “beleza-sublime” quando for o caso de nos referirmos ao belo (exceto quando nos referirmos direta e especificamente à terceira *Crítica* kantiana).

A figuração de Antígona na situação mencionada, evidentemente, é inteiramente dependente das conexões entre demais personagens e elementos narrativos que constroem sua saga. Contudo, nesse preciso momento há algo que a destaca da trama e a isola de maneira a singularizá-la em caráter absoluto. Em cena está a heroína, prestes a ser emparedada viva na tumba de pedra, quando se detém momento antes para entoar seu lamento final. De acordo com a interpretação lacaniana, o que há de especial em seus dizeres é da ordem do desejo sendo revelado em sua incondicionalidade. Antígona transmite a radicalidade do que causa seu desejo, ou seja, seu amor ao irmão morto, que fora condenado a permanecer insepulto pelo rei Creonte. Contra esse decreto a heroína se rebela, enterrando o irmão. Um ato transgressor que a leva ter seu desfecho fatal. O caso é que Antígona já sabia que essas seriam as consequências de seu ato, mas, ao contrário de evitar esse destino, ela o determina como tal e segue de encontro a ele. Lacan considera essa obstinação a representação de um desejo determinado num enfrentamento com a morte, e, desta feita, será um desejo que não reconhece limites.

O caráter trágico de Antígona é acentuado considerando-se como seu ato se reporta para além dos desenvolvimentos moralizadores do enredo. Em conformidade à lei de Creonte, uma série de interpelações dos demais personagens é feita à heroína, buscando dissuadi-la da decisão em não se submeter à proibição régia. Todos os apelos a ela dirigidos, todos esses assédios de identificação aos seus pares, ilustram mecanismos de acomodação imaginária do desejo, porquanto eles funcionam como atrativos de significação dos bens aos quais o interesse do sujeito deveria investir. Não custa lembrar, aliás, que Antígona também era prometida ao filho do rei, o que lhe conferia uma posição de destaque na cidade, além de aumentar o impacto dramático de seu ato. Incorrendo na transgressão, ela responde à urgência de se posicionar perante a si própria, na medida mesma em que isso se realiza comprometendo todo um conjunto de sentidos que determinam sua vida submetida à Cidade e suas leis, ao seu regime de bens, aos seus concidadãos, e mesmo à sina familiar. Não é a toa que toda essa recusa em condescender a esses meios de determinação subjetiva corresponde, para Lacan, ao movimento de desalienação do desejo em relação a esses domínios imaginários.

Desse modo, para Lacan, Antígona é portadora de uma ética. Uma ética de um desejo que se subtrai ao mundo dos valores imaginariamente constituídos, mas cuja revelação incide sobre este mundo repercutindo em seus modelos de

significação. E é para esse mesmo ponto de colisão e atitude de questionamento que Sófocles parece querer nos levar com sua peça. Nesse sentido, eis-nos aqui de volta com aqueles aspectos da função sublimatória que destacamos inicialmente e que a tragédia vem dar seu testemunho. Aliás, como bem comenta Zupancic, o ato sublimatório de Sófocles consiste em elevar “à dignidade da Coisa a paixão e o desejo que ‘conduzem’ Antígona em seus atos”³¹ e cujo ápice está na cena tão central do momento antes de se consumir sua pena. Pois, nela, a obscuridade do desejo que a move manifesta sua face como tal, concentrando na imagem da heroína, nesse momento em especial, o efeito estético de maior impacto da obra.

A dramaticidade da cena se revela em maior escala, num primeiro instante, ao longo de seu célebre lamento. Durante essa passagem, a protagonista lamenta a renúncia a todos os prazeres que poderia desfrutar na vida para manter-se fiel à sua causa maior. Entretanto, cabe ressaltar, Lacan não acredita ser sinal de arrependimento, mas sim – reiterando o que dissemos antes – um discurso que põe em cena o que é da ordem de seu “desejo tornado visível”³². Contudo, a visibilidade que essa “imagem de uma paixão” acarreta não constitui de modo algum uma representação compreensível ao olhar. Muito pelo contrário, ela é essencialmente “imagem que detém [um] mistério”³³.

Trata-se, portanto, de uma imagem que se afirma perante o espectador como transmissora da emergência de um real insondável. Esse indicador é ainda mais reforçado pelo fator evocativo da cena, já que ela reporta simultaneamente à Antígona em sua tumba, encerrada lá viva e morta ao mesmo tempo. O caráter perturbador dessa projeção sobre a imagem da heroína faz com ela ganhe um elemento relevante na sua composição estética. Ao se referir ao efeito que daí se sobressai, Lacan o descreve como sendo o de um “brilho insuportável”³⁴, justamente porque esse ofuscamento vem metaforizar a ideia de algo do impossível sendo trazido à luz. Por isso também a questão do que é tornado visível, de acordo com o enquadramento da narrativa nessa parte da peça, tem essa característica de desvelamento: torna-se visível, embora seu surgimento, paradoxalmente, merece ser comparado ao “efeito de cegamento”³⁵.

É justamente nesse brilho da imagem central que está concernida a beleza-sUBLIME que tanto chama a atenção de Lacan, e é notório o grau de convergência das referências kantianas para o que aí está sendo discutido. A começar pela descrição lacaniana a respeito de como o fenômeno estético se caracteriza em relação ao impacto subjetivo que ele provoca. A imagem de Antígona exerce uma função dupla, diz Lacan: ela “nos retém e, ao mesmo tempo, nos interdita, no sentido em que isso nos intimida, no que ela tem de desnorteante”; ao passo que, simultaneamente, ela também nos “fascina”³⁶. Notadamente, os aspectos concernentes ao sublime kantiano, com toda a ambivalência que caracteriza a

³¹ ZUPANCIC, Alenka, *Op. Cit.*, p. 47.

³² LACAN, Jacques, *Op. Cit.*, p. 317.

³³ *Ibid.*, p. 322.

³⁴ *Ibid.*, p. 294.

³⁵ *Ibid.*, p. 332.

³⁶ *Ibid.*, p. 294.

afecção pertencente a ele, se encontram contidos nesse simples comentário.³⁷ Ademais, sabemos que o passo adentro para a experiência do sublime, sendo ela fundada por essa provação de interdito concomitante ao fascínio, diria Lacan, depende inteiramente do choque sofrido pela imaginação diante do caráter inapreensível do objeto – ou, para ainda utilizamos um termo do psicanalista para se referir à imagem de Antígona, quando sua representação evoca a “disrupção” do objeto³⁸.

A questão, então, será como procurar estabelecer uma proximidade da faculdade da imaginação kantiana com algo que poderia desempenhar uma função semelhante no campo psicanalítico. Não se trata de forçar as teorias ao ponto de se tornarem idênticas, mas apenas encontrar propriedades funcionais análogas. Ora, nada nos parece mais sugestivo do que o registro do imaginário, ainda mais se tomarmos a perspectiva de Safatle como pivô dessa aproximação. De uma maneira que não deixa de nos sugerir um parentesco com a função operacional da imaginação de Kant, o autor comenta: “Como Lacan não reconhece nenhum nível de experiência sensível imediata, é o Imaginário que dá *forma* e significado ao diverso da experiência.”³⁹ Mas para que essa ideia obtenha maior grau de pertinência, devemos lembrar que tal função do imaginário realiza sua ação dentro de um dispositivo psíquico que a psicanálise vem designar como fantasia.

No seminário no ano anterior, Lacan já teria envidado esforços para expor sua concepção da fantasia. Retenhamos as seguintes palavras como base para o que viremos elaborar adiante:

A função da fantasia é dar ao desejo do sujeito seu nível de acomodação, de situação. Por isso é que o desejo humano tem a propriedade de estar fixado, adaptado, combinado não a um objeto, mas sempre, essencialmente, a uma fantasia.⁴⁰

A afirmação parece não deixar dúvida em relação ao quê ela se propõe anunciar. É suficientemente claro que a problematização que Lacan está levantando concerne à questão de como um objeto se articula para um sujeito, na medida em que esse objeto deve, antes de tudo, entrar na fantasia e aí estabelecer-se segundo lógicas particulares de investimento e apreensão. Quer dizer, a fantasia é um cenário fundamental e privilegiado da vida psíquica, constituída a partir de experiências primordiais do sujeito, nomeadamente aquelas decisivas que estabelecem sua relação com a operação da castração simbólica. Mas ela se edifica a partir de tal operação justamente para conservar o sujeito a certa distância desse vazio central, cujo encontro é seguramente angustiante. Portanto, importa para nós reter a ideia de que a fantasia atua como função reguladora, já que ela própria é um campo

37 Lembremos que Kant aludia precisamente a esse efeito ao descrever a agitação interna do ânimo é sentida como um “abalo, isto é, uma rápida alternância de atração e repulsão do mesmo objeto.” (KANT, Immanuel, *Op. Cit.*, p.104).

38 Cf. *Ibid.*, p. 296.

39 SAFATLE, Vladimir. **A paixão do negativo**: Lacan e a dialética. São Paulo: Editora UNESP, 2006. p. 290 – grifo nosso.

40 LACAN, Jacques. **O seminário, livro VI**: o desejo e sua interpretação (1958-59). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2016. p. 28.

elementar de coordenadas simbolicamente determinadas que visam, em última análise, garantir organização das experiências do sujeito e de produção de significado. Poderíamos ainda ratificar essa ideia com os dizeres de Žižek a propósito, quando escreve que a fantasia “funciona como significação absoluta” e “constitui o contexto pelo qual percebemos o mundo como consistente e dotado de sentido”⁴¹. Daí se nota que, para a psicanálise, a fantasia é, antes de tudo, aquilo com o qual o sujeito aborda a realidade.

Não é à toa que o imaginário se associa aí como o que se dá forma e significado à experiência. Mas com a condição de recordarmos que esse registro é aquele com que Lacan relê a teoria freudiana do eu e do narcisismo que lhe é correlato. Assim, a estruturação imaginária do eu não é apenas aquilo que regula o campo de percepções encadeando-os ao processo de determinação de significados, mas também como essas articulações ganham pregnância pela maneira como os ideais do sujeito participam desse processo. Desta feita, a problematização sobre a idealização entra em questão para indicar que a produção de significado é inteiramente indissociável dos ideais culturalmente elaborados, assim como os objetos, por conseguinte, se dispõem no horizonte do sujeito segundo um sistema de valores. Dito de outro modo, como objetos culturalmente valorizados, eles se apresentam consagrando-se como pólos atrativos para os quais os interesses do indivíduo se movem em direção.

É dentro desse panorama que o tema narcisismo ganha sua inteira relevância. Uma das maiores lições que Lacan extrai da referida teoria freudiana é que o eu é, acima de tudo, sede de alienação. Isso porque essa instância se formula a partir de identificações externas, a partir das quais a imagem de si na qual o eu se afirma é sempre reflexo mal discernido de determinações que sofre do Outro. Assim sendo, o narcisismo como amor à própria imagem é dado numa relação de “miragem” naquilo que estampa a imagem do eu como unidade bem produzida e ideal, onde se projeta a ilusão da realização de uma satisfação plena e adequada, capaz de dissimular a castração como própria condição estruturante do desejo e, conseqüentemente, fundadora de seu enigma.

Com efeito, torna-se evidente a necessidade de se pensar no arrolamento do registro imaginário à fantasia. Posto que a entrada de um objeto no cenário fantasístico, como vínhamos dizendo, cumpre a função de fazer vigorar uma realidade consistente do objeto, enquanto representação bem sucedida e acabada, donde o eu pode se reconhecer imaginariamente, isto é, sua justa medida de adequação ideal através do que retorna a si pela via deste objeto. Não é por acaso que Lacan insiste em posicionar o móbil da sublimação entre os “elementos imaginários da fantasia”, no que eles compõem como força indutora de acomodação ilusória do desejo e esse campo para além, vazio e enigmático do real que ele está chamando alternativamente de *das Ding*.⁴²

⁴¹ ŽIZEK, Slavoj. **Eles não sabem o que fazem**: o sublime objeto da ideologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992. p.120.

⁴² Cf. LACAN, Jacques. **O seminário, livro VII**: a ética da psicanálise (1959-60). Rio de Janeiro:

O objeto da sublimação é aquele que, de alguma maneira, irá performar esse real da Coisa através de um procedimento específico de simbolização, ao cabo do qual a representação não denega a presença de uma inconformidade radical. Ao contrário, o objeto sublimado traz à lume o vazio que daí se figura causando a própria *disrupção* – para recuperarmos a expressão utilizada por Lacan – do objeto, enquanto objeto para além de suas imagens idealizadas. É justamente para esse espaço de indeterminação que a imagem de Antígona quer nos levar. O vazio é cingido e elevado como tal na medida mesma em que sua aparição vem à luz ameaçando a tudo que constitui sua própria representação. Ou seja, tal seria o efeito estético do brilho, cuja manifestação se dá consoante à transformação do objeto evocada através da própria queda das imagens que o reveste. Um efeito que se transmite ao espectador com um “poder dissipador”, conforme diz Lacan, pois é capaz de fazer com que sejamos arrancados de tudo que é da “série do imaginário propriamente dita”.⁴³

Trata-se de um momento culminante que absorve todos os desenvolvimentos da narrativa e sua relação aos demais personagens, restando ela, a imagem de Antígona, como aquela que nos congela fascinados diante de um enigma central. Nesse instante o espectador/leitor é lançado ao vazio, a um ponto em que, nem que seja momentaneamente, ele não dispõe de um critério de avaliação para conceber o que é justo ou injusto na obra. Como ressalta Lacan, na falta de quem entre os personagens seja possível nos identificar, apenas o Coro pode fazer as vezes dessa mediação, unicamente porque é ele próprio quem declara “perder a cabeça” diante dessa cena temível.

A cada passo fica mais nítida a presença kantiana na elaboração de Lacan no campo da estética, especialmente tratada da através da noção de brilho. De início, o método de aproximação entre a ideia do declínio da imaginação e do imaginário se fez, a nosso ver, a diretriz mais apropriada no sentido de desvendar essas influências. Para evidenciá-las ainda mais e avançar com nosso exame, nada mais indicativo do que tomarmos a temática da infirmitude como nosso próximo passo. Dando continuidade à diretriz mencionada com esse aspecto, tão importante na discussão sobre o sublime, veremos que Lacan definitivamente também não o negligenciava e o utiliza para fundamentar sua noção de beleza. Ademais, essa abordagem continua comprometida, ainda mais daqui por diante, com a questão de integrar elementos na discussão que visa fundamentar o aparato estético da sublimação.

A ANAMORFOSE, A VALORIZAÇÃO DO OBJETO ESTÉTICO E A SATISFAÇÃO DESINTERESSADA

O que se passa na imagem da heroína trágica permanece sendo o fio condutor de nossas análises. A título de preparação, vale considerar que se Lacan estivesse se referindo à concepção de beleza tal como Kant a tinha descrito, com suas nuances de acomodação da imaginação, de afirmação de um objeto aparentemente

Jorge Zahar Ed., 2008. p. 123.

⁴³ *Ibid.*, p. 294-5.

predisposto a adequar-se ao sujeito, bem poderíamos inferir, pelo lado psicanalítico, como isso implicaria numa compleição do narcisismo e, portanto, na prevalência do imaginário sobre o sujeito. Não é por acaso que a produção cultural se serve tanto dessa face do belo para revestir seus objetos de consumo. Nesse nível, o belo se coloca em cumplicidade com o serviço dos bens, potencializando a representação do objeto como imagem da promessa de um gozo perene e ideal, ou, em outras palavras, como promessa de acesso à felicidade. Mas pensar na função estética como aquilo que favorece a expectativa de suspensão da castração e celebração da “unidade subjetiva” – para usar a expressão de Kant – é uma intenção que Lacan definitivamente não tem. Ele pretende inscrevê-la mais além da barreira imaginária que detém o desejo. O seguinte comentário dá o contexto exato de tal ideia:

O belo em sua função singular em relação ao desejo não nos engoda, contrariamente à função do bem. Ela nos abre os olhos e talvez nos acomode quanto ao desejo, dado que ele mesmo está ligado a uma estrutura de engodo.⁴⁴

Curioso notar que essa declaração poderia denunciar a contradição do que acabáramos de apresentar. Mas é necessário analisar detidamente o que cada palavra aí quer dizer. Na primeira parte, a confirmação de que a noção do belo seria solidária à introdução do sujeito para além das ilusões é incontestável. Contudo, a segunda parte, ao mesmo tempo em que parece reafirmar a função de promover tal vislumbre, também indica que, ainda assim, o sujeito se mantém do lado da estrutura onde se engendram os engodos, isto é, da fantasia e suas produções imaginárias. Para dirimir o problema, é preciso entender de antemão que tipo de ligação tal alegação tem com a sublimação. Quando Lacan chama a atenção para a radicalidade com que o objeto da sublimação se apresenta, visto que ele pretende figurar uma exposição do real, isso não significa dizer que ele seja exibido diretamente, em estado puro. A sublimação, como teria asseverado o psicanalista, se afirma precisamente entre as formações imaginárias da fantasia. O que equivale a dizer que o modo como seu objeto desempenha a manifestação do real é se insinuando por entre as imagens idealizadas e desmascarando o entorpecimento delas sobre o sujeito. Ora, é exatamente assim que, exemplarmente, a imagem de Antígona se consagra através do efeito de seu brilho. Ao comentar sobre a proeminência dessa imagem avassaladora, no que ela provoca a queda das identidades imaginárias, Lacan diz:

O aspecto comovente da beleza faz vacilar todo juízo crítico, detém a análise, e mergulha as diferentes formas em jogo numa certa confusão, ou de preferência num cegamento essencial.⁴⁵

Assim, retomamos o fio da discussão do ponto em que comentávamos a respeito da irrupção de um vazio insondável. Até aqui, salta aos olhos a grande semelhança com aspectos intimamente ligados à descrição kantiana do sublime. Contudo, é ainda mais notório como essa passagem parece fazer ressoar a perspectiva de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 284.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 351.

Nancy descrita acima, principalmente se recordarmos sua indicação de que o sublime é aquilo por meio do qual o belo desperta comoção, e não o aprazimento.

Mais ainda. O fragmento acima não parece deixar dúvidas sobre a atenção de Lacan à questão das formas. Ainda que sutilmente, seus dizeres não deixam de apontar para uma ação que conturba a linearidade da contextura dada pelas formas, fazendo surtir aquilo para o qual o olhar já não se sustenta e o sujeito reconhece sua incapacidade de apreender. Difícil não perceber tamanha afinidade com o que Nancy propõe acerca da sublimidade enquanto referida ao componente que promove o abalo das formas, de modo a impregnar a cena com uma tensão que ameaça a constituição dos demais elementos formais. Dito de outro modo, trata-se da ideia do funcionamento do sublime como um item a mais, destoante e excessivo por sua vez, e cuja presença engatilha o transbordamento do belo. Nada mais nada menos que esse transbordamento que a imagem de Antígona vem atestar perfeitamente. Para termos a compreensão ainda mais detalhada de como ela nos autoriza tomá-la como ilustração, faz-se necessário checar mais de perto como sua aparição se torna o fator desencadeador da desestabilização das diversas formas que estruturam a narrativa.

Encontramos em Zupancic um modo promissor para recolocarmos a questão. Segundo ela, a sublimidade da beleza de Antígona se deve à sucessão de fatos da narrativa e seus elos, através dos quais a imagem final da heroína “se destaca do fundo”⁴⁶. Ela tensiona a estrutura da peça, todas as representações dos demais personagens e, não menos, a sua própria representação – especialmente se considerarmos que, nesse ponto culminante da paixão elevada à dignidade do vazio da Coisa que Sófocles nos fornece, a posição perante a morte na tumba acentua a irrepresentabilidade vinculada à sua imagem, como manifestação de um real inescrutável, anunciador de sua própria destruição. A partir da ideia da autora sobre o surgimento de um fundo, podemos buscar em Lacan mesmo um recurso utilizado pelo psicanalista que nos permite explicitar algumas nuances da ideia de forma e de informe, tal como elas participariam na ideia do belo-sublime. Trata-se de um artifício comum ao campo das artes, especialmente das artes visuais, chamado *anamorfose*.

A anamorfose consiste no emprego de perspectivas ópticas capazes de criar a ilusão do espaço. Isto é, partindo de uma dada representação que o artista faz da realidade de um objeto, o dispositivo anamórfico se insere na obra tratando essa mesma realidade como ilusão. E faz isso na medida em que cria uma perspectiva de visão que traz à luz uma realidade outra do interior dessa mesma representada. A ilustração mais exemplar dessa ideia foi encontrada por Lacan no quadro *Embaixadores* de, Holbein, e não há como avançar em nossas considerações sem esboçarmos, liminarmente, a ideia que está em jogo.

Encomendada pelos embaixadores da Inglaterra ao pintor, eles recebem a pintura em que são retratados rodeados de ornamentos e objetos de valores culturais da ciência e da arte. Mais abaixo, aos pés do retrato dos embaixadores, paira uma

⁴⁶ ZUPANCIC, Alenka, *Op. Cit.*, p. 14.

figura disforme ininteligível, mas enigmática o suficiente para incitar o interesse de saber. É dessa ignorância essencial que o observador é levado a se articular com a obra. Para ver o que está ali, somente com uma mudança de ângulo de visão, uma mudança de posição do observador em relação ao olhar frontal para a tela, que esse objeto obscuro permite ser olhado “em sua verdade sinistra”. O que se vê surgir é um crânio que se destaca dentre o que antes intrigava o espectador apenas como figura sem-sentido. E mais, “o prazer”, descreve Lacan, “consiste em vê-la surgir a partir de uma forma indecifrável”⁴⁷.

A ideia mais central não é nem tanto a questão da perspectiva óptica, mas o despertar de uma mudança requerida, de uma perspectiva de significação que se abre com a perspectiva de visão. O crânio se articula à concepção do quadro instaurando a figuração da morte que se integra à realidade retratada na representação dos embaixadores, despojando-a de todos os valores que outrora sustentava, para então exigir a significação de outro valor. Mas isso não sem antes passar pela experiência de corte, de descontinuidade entre os momentos, ao cabo do qual o sujeito se vê reduzido enquanto “nadificado”, como dirá Lacan alguns anos depois ao retomar o quadro de Holbein em algumas de suas lições. O sujeito é sensibilizado quanto à sua nadificação na medida em que ali se encena a “encarnação da castração”⁴⁸.

É lícito dizer que, assim como teria sugerido Nancy, temos aqui a ideia de um elemento dispersivo tomando lugar em primeiro plano, mas cuja implicação só alcança sua importância enquanto referida ao que já está lá dotado de consistência. Sua presença será tanto mais pungente quando sua revelação atentar contra essa consistência, isto é, colidindo contra as formas que compõem sua representação até seu arrebatamento. Vale insistir, portanto, que o recurso à anamorfose ultrapassa o campo da óptica, devendo mais ser encarada como uma metáfora. O que nos permite transpor tais considerações para o exemplo de Antígona e, assim, assimilarmos alguns pontos. Essa transposição da anamorfose do campo das artes visuais para a obra escrita pode parecer forçada. No entanto, ela se justifica plenamente, já que o próprio Lacan, inclusive, realiza essa transposição quando posiciona a Dama da poética do amor cortês em anamorfose para indicar que ela, ao ser elevado à dignidade da Coisa, confere uma representação limite que configura a interdição da acessibilidade do objeto.

De maneira muito aparentada com o que o quadro traz, Antígona, como vínhamos dizendo, incorpora esse real figurado pela morte – que é, por excelência, aquilo que não há simbolização possível para representá-la. Ao longo desse processo, seu arrebatamento é inevitável e, como Lacan pontua, o brilho de sua imagem derradeira é ela mesma se transfigurando num “significante-limite”, para indicar que se trata de algo que não conseguimos transpor.⁴⁹

⁴⁷ LACAN, Jacques, *Op. Cit.*, p. 171.

⁴⁸ LACAN, Jacques **O seminário, livro XI**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979. p. 88.

⁴⁹ Cf. LACAN, Jacques. **O seminário, livro VII**: a ética da psicanálise (1959-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p. 322.

Interessante notar que o sublime kantiano produz, por assim dizer, esse flerte com o significativo limite da morte. É especialmente na descrição do filósofo sobre a categoria do sublime-dinâmico que encontramos essa indicação. Kant escreve que essa modalidade do sublime decorre de forças descomuns da natureza, cujo poder de devastação coloca o sujeito defronte a sua própria finitude sensível. Conforme Kant ressalta, para que essa experiência seja esteticamente apreciada, é necessário que uma *distância* se interponha entre o observador e o fenômeno a fim de promover a segurança, pois, do contrário, a ameaça à integridade física do sujeito não deixaria margem para mais nada a não ser o acometimento do medo⁵⁰. Nem por isso o distanciamento elimina o medo, mas sim apenas dá a condição para que a possibilidade de um prazer advenha em torno desse elemento afetivo que, a bem dizer, permanece aceso no coração da experiência. Podemos complementar com a interpretação de Philip Shaw o que se passa aí nessa relação com o medo. Se, de um lado, a experiência do sublime dinâmico sinaliza a fragilidade do sujeito ao mesmo tempo em que ele é “rendido ao desamparo”, por outro lado existe a inversão desse sinal, pois uma nova perspectiva se instala convocando o sujeito emergir com um olhar diferenciado.⁵¹ São circunstâncias que revelam um modo de acontecimento similar a de uma anamorfose, se assim podemos nos expressar.

Com efeito, mais do que propriamente uma mudança de localização espacial, a mudança de posição no interior desse evento tem a ver com o que se passa subjetivamente, do momento em que se é confrontado ao desamparo – e por que não dizer, à própria castração. O sublime vem aqui ilustrar perfeitamente que é relacionado a uma espécie de reconhecimento subjetivo para além das imagens ilusórias de si, isto é, para além dos espelhamentos de um eu em seus objetos privilegiados. Kant tem, à sua maneira, um modo de falar como o sublime opera ao longo desse revolvimento do imaginário, quando escreve que o sujeito passa para um plano secundário tudo que é da ordem dos interesses comuns – “os bens, a saúde” – e, inclusive, da preservação de si⁵². Fica aqui fortemente sugerida a expressão de um significativo-limite que na morte encontra seu expoente maior. Nas observações de Zupancic, que concordam vividamente com Shaw, é nítido ver como ela também é da opinião de que a ideia por trás do despojamento da preservação de si é da incidência de uma “pequena morte” experimentada, a partir da qual se enseja o “despertar subjetivo”.⁵³ Trata-se, prosseguindo com a autora, mais de uma *subjetivação forçada*, que se passa às expensas de uma “ameaça

50 KANT, Immanuel, *Op. Cit.*, p.107. O termo empregado por Kant nessa passagem é “Furcht”, que designa medo, mas também receio ou temor. Mesmo assim, não custa lembrar outra palavra do mesmo campo semântico que tem fortes ressonâncias na psicanálise: “Angst”, que pode ser traduzida por angústia ou medo. O que abriria outra via a ser futuramente explorada, porquanto a “Angst” sinaliza a iminência da emergência de um conteúdo recalçado. O que cabe destacar aqui é como Kant descreve o aspecto econômico, para empregar a expressão freudiana, das relações entre medo e prazer.

51 Cf. SHAW, Philip. **The Sublime**. USA/Canadá: Routledge, 2006. p.81. (Kant descreve essa inversão nos parágrafos 105 e 106 da terceira *Crítica*).

52 KANT, Immanuel, *Op. Cit.*, p.108.

53 ZUPANCIC, Alenka, *Op. Cit.*, p. 16.

permanente da destituição do sujeito, considerada como constitutivo da própria subjetividade”.⁵⁴

Dito isso, é cada vez mais notória a afinidade interna do sublime com o que o objeto da sublimação visa por em marcha. Torna-se patente como ambos têm sua base de operação no processo de reconhecimento da castração, com a angústia do desamparo que lhe é correlata. E se a alusão à figuração de algo mortífero incide sobre o debate, no caso da sublimação é porque se tem na dianteira do seu processamento a pulsão de morte como sua aliada. Mas com a condição de ela ser pensada a partir da resignificação que Lacan deu a ela, a saber, a de ser responsável com conduzir o sujeito a estados em que a simbolização encontra sua limitação e, portanto, ele é projetado para um campo do real, ou seja, para um campo situável para além do princípio de prazer. A pulsão de morte, desse modo, mantém ligação íntima com estados subjetivos que evocam a existência de uma satisfação cuja intensidade não se alinha ao prazer, mas ao que Lacan chama de gozo, transmissor de certa ideia de mortificação. Mas associado à sublimação, essa ação se presentifica à maneira de uma “morte simbólica”. Porque, como comenta Safatle, no contexto de sua direção na sublimação, a pulsão de morte comparece como “dissolução do *poder organizador* do Simbólico que, no limite, nos leva à ruptura do eu como formação imaginária”.⁵⁵

Desse modo, o objeto elevado à dignidade da Coisa, sendo aquele que pretende tocar seu público nesse ponto, em última análise, ele o faz subvertendo as formas imaginárias, dando testemunho de que, nelas, as convicções que determinam modos de satisfação do desejo se chocam, insurgindo daí mesmo como ilusões. O objeto sublimado é, portanto, aquele que visa demonstrar a possibilidade de uma satisfação alternativa, fora das diretrizes moralizadoras que costumeiramente se encontram entranhadas nos objetos culturais, pelo menos naqueles reconhecidos previamente no horizonte normativo de um certo momento histórico e social. Para além dos objetos que nos empenhamos em adquirir ou pelo menos nos aproximarmos, a satisfação sublimada que os seus objetos podem levar a ter – destacando-se obviamente a arte nesta discussão – revela seu afinidade com o que Kant postulava acerca da satisfação desinteressada. Isso é tanto mais claro quando Lacan nos lembra que ela, a satisfação proveniente da sublimação – é aquela “que não pede nada a ninguém”.⁵⁶

Desta feita, se o objeto sublimatório é capaz de conduzir o desejo a essa zona de indeterminação, vale reiterar que, para tanto, ele o faz aliando à sua performance um real produzido na própria aparência do objeto. São rudimentos intrínsecos ao processo sublimatório que, com o intuito de fazer um real perseverar, utilizam da própria aparência para mostrar, insidiosamente, que a ilusão a ela associada se destrói e transcende a si mesma⁵⁷. O sujeito é tocado aí no ponto em que ele é desenganado, onde se produz o efeito comovente da beleza em plena sublimidade

⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁵ SAFATLE, Vladimir, *Op. Cit.*, p.277 – grifos do autor.

⁵⁶ LACAN, Jacques, *Op. Cit.*, p. 140.

⁵⁷ Cf. *Ibid.*, p.172.

de seu transbordamento. Cremos não ser demais recordamos do exemplo do brilho de Antígona nesse momento. Vale insistir sobre a evocação do vazio ao qual a narrativa é convertida, lançando seu público para esse campo abissal perante o qual o julgamento crítico é constrangido e vacilante.

Insurgindo de um fundo, como se referira Zupancic, “Antígona em anamorfose” – como nós estamos fazendo prevalecer – demonstra como uma operação ilusória pode ser derrubada, ao reorientar toda atenção não mais à aparente coerência e sensatez de qualquer dos demais personagens, mas para ela mesma, que colide contra tudo e contra todos. Nesse ponto em que a heroína absorve toda essa tensão, a trama apresenta também o auge de sua intensidade com a própria força da imponderabilidade do ato trágico.

Sabemos que a valorização dessa dimensão de imprecisão como tal é um fator característico da sublimação, especialmente no campo das artes, e, por isso mesmo convoca seu público à significação. Entretanto, como a astúcia desse procedimento sublimatório está em saber registrar um vazio intransponível, a busca pela constituição de sentido para ele não se dá no nível semântico ou religioso. Ele é, antes, um sentido estético que articula em torno do vazio, continuando a preservá-lo como tal⁵⁸. Eis então o modo como se pode encarar o enlaçamento do estético ao ético, uma vez que esta vertente da sublimação se baseia, segundo Lacan, na vocação transgressiva de seu ato compromissado com um modo de se fazer a apresentação do real. Passo a passo, as exposições que até aqui realizamos vão se alinhando com o que indicamos desde o início sobre esse gesto transgressor e seu desígnio associado à estratégia de irrupção do vazio que, longe de ser preenchido em caráter definitivo (como seria no caso da ciência, por exemplo), constitui mais a abertura de um espaço. Um espaço dedicado à possibilidade de reinvenção e intercâmbio de perspectivas e estilos alternativos na abordagem do discurso.⁵⁹

⁵⁸ Cf. ZUPANCIC, Alenka, *Op. Cit.*, p. 66.

⁵⁹ Entretanto, essa linha de raciocínio sobre a função do vazio de das Ding na sublimação não deve ser confundida como sendo uma operação transcendental, como Kant queria fazer dos juízos estéticos. O vazio é tão-somente efeito destoante das capacidades de simbolização do sujeito frente a um real que se faz presente na imanência do objeto: “o vazio não preexiste, ao contrário, ele é o efeito da irrupção da Coisa, em toda sua radical contingência e materialidade, na experiência pulsional do sujeito”. (IANNINI, G. **Estilo e verdade em Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012. p. 235-239). Ou como prefere Safatle, o objeto da sublimação vem consignar tipos de “experiências subjetivas que não podem ser adequadamente simbolizadas ou colonizadas por imagens fantasmáticas.” (SAFATLE, Vladimir, *Op. Cit.*, p.288). Ainda seguindo o mesmo autor, para Lacan nada melhor do que o pensamento envolto às artes para ser tomado como paradigma de formalização dessa noção do real. Sobre tudo porque, nas artes, Lacan haveria de encontrar um modelo para conceituar a sublimação, dado sua vocação para transmitir a experiência do que “não pode encontrar determinação para se afirmar positivamente em uma realidade totalmente fetichizada.” (*Ibid.*, p.289). Sendo assim, o objeto elevado à dignidade da Coisa é aquele que, em alguma medida, noticia uma experiência essencialmente faltosa, isto é, que reputa o sujeito a temáticas como a da incompletude, da ausência, do vazio, enfim, temáticas que se articulam ao reconhecimento da castração. Como escreve John Rajchman, trata-se de uma remissão do sujeito a experiências descritas, mas que acontecem ao “sabor do acaso”, à maneira da vivência de uma perda que, embora seja essa a condição constitutiva de cada sujeito e, portanto, sua “sina”, ele somente se dá conta eventualmente em suas situações de reencontro. (Cf.

Nosso último ponto a ser discutido concerne à natureza dessa estranha satisfação envolvida na sublimação. Circunscrevemos anteriormente o aspecto do desinteresse, mostrando como satisfação sublimada herda essa qualidade colocada como um dos pilares dos juízos estéticos, segundo Kant. Na mesma linha do que Kant descrevera sobre a suspensão de tudo que é da ordem do patológico, dos interesses comuns, a sublimação cria um espaço de interlocução que põe em xeque a racionalidade prática, firmada no princípio dos bens regulados imaginariamente, com suas medidas conformadoras de um prazer funcional e garantido. Mas, além disso, o que atrairia um público e o levaria a valorizar um tipo de objeto que, no limite, se compromete a estreitar a relação com o real, permanece digno de ser interrogado. Afinal, se qualquer aproximação com o real, e o vazio que lhe é correlativo, acarreta o sinal do desprazer, da angústia, ou de tudo que é da ordem da dor, como sustentar nessa representação um prazer – estético, desta feita – parece uma questão que ainda nebulosa.

Lacan teria deixado uma pista valiosa de como encarar a questão. Trata-se da função do erotismo que Lacan faria vir à tona, a partir de suas análises cruzadas entre a moral kantiana e a literatura de Sade, chegando ao que seria a essência do desejo puro e seu estatuto ético na psicanálise.⁶⁰ O erotismo que se depreende da análise é afim à problematização do prazer como índice da satisfação que põe fim aos impulsos desejanter e, paradoxalmente, o desejar como sendo ele mesmo índice do prazer. Este “prazer de desejar” ou “prazer de experimentar um desprazer”⁶¹, evidencia um tipo de fecundidade do erotismo que sustenta uma posição desejanter circunscrita ao que é da ordem propriamente ética do desejo. Pois vale lembrar que essa vertente da sublimação se enlaça ao propósito de um objeto que tem, dentre suas potencialidades maiores, a propriedade de buscar aderir um sujeito ao próprio descentramento. Ou seja, um sujeito que percebe um

RAJCHMAN, John. **Eros e verdade**: Lacan, Foucault e a questão da ética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 87).

60 Cabe resgatar aqui a discussão tem seu esteio na descoberta do erotismo velado por trás da determinação da ação moral erigida em imperativo categórico. Suspendendo-se tudo que é da ordem da sensibilidade, tanto com relação ao outro quanto a com o próprio sujeito, tal imperativo prescreveria um desvio fundamental dos os interesses patológicos do sujeito. Nenhuma ação legitimamente moral visaria, portanto, o bem estar, a preservação de si, não deixando espaço para o prazer, mas ao menos um elemento sensível é possível ser admitido no horizonte da moralidade pura, qual seja, a dor. A articulação lacaniana consiste tomar esse princípio da ação moral estipulado pelo filósofo e indicar como um erotismo se sustenta nele, ainda que veladamente. Para que isso venha à tona, é com a doutrina libertina sadeana que Lacan subsidia seu exame, visto que Sade, por assim dizer, teria por base o mesmo princípio. Ele também busca afirmar um móbil da moralidade para a ação libertina fundada na mesma apatia kantiana. Seus personagens são orientados a agirem em virtude de uma lei que também é imperativa, cuja diretriz é levar ação a um extremo para onde a satisfação cabal do desejo se realizaria. Acontece que Sade demonstra exatamente o quanto essa ação que visa a obtenção do máximo de prazer irá, para além de certos limites, demonstrar como este prazer ansiado se torna não mais do que subentendido em meio a dor que, na verdade, acaba avançando para a linha de frente da experiência. A estratégia de Lacan será pensar que nesse ponto de encontro entre Kant e Sade, onde o desejo se dirige para as fronteiras do princípio do prazer visando o que está para além dele é corresponde ao real de das Ding. Para uma exposição sistemática da crítica lacaniana ao formalismo moral, ver IANNINI, Gilson, **Estilo e verdade em Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autentica editora, 2012. p. 145-149.

⁶¹ LACAN, Jacques, *Op. Cit.*, p. 185.

modo de satisfação envolvente que – diferentemente daquela dirigida a um alcance direto, conclusivo e totalizante – torna gratificante o próprio movimento que privilegia; um movimento de subjetivação alternativo a ser conquistado, posto em andamento lá onde o esvaziamento de suas aspirações narcísicas, de seus interesses comuns, ocorre. Essa satisfação – desinteressada, desta feita – é fundada num tipo de conduta, que Lacan designa de “conduta do rodeio”, embora não signifique um comportamento de evitação a algo, mas de uma abordagem ao objeto cuja gratificação parcial daí obtida é da ordem dos “prazeres preliminares” do ato de amor⁶².

Curioso notar que Freud mesmo já teria recorrido à mesma natureza dessa satisfação de incentivo para descrever o que passa no âmbito da fruição estética. Seria, por exemplo, o que fazem os escritores e poetas que, ao transitarem em um registro da linguagem irreduzível à mera representação de estados de coisa no mundo, à simples forma proposicional da ciência ou à necessidade de comunicação, ou seja, ao tocarem no real da língua, trazem ao seu público a possibilidade de extrair um tipo de “prazer puramente formal, ou seja, estético” e pode também ser qualificado como “prazer preliminar”⁶³. Ele estaria cumprindo o papel de vir a liberar satisfações mais intensas, provenientes dos estratos mais ocultos da fantasia inconsciente, como sugere Freud, que repercutem inclusive na própria escrita e na própria estrutura conceitual da psicanálise freudiana⁶⁴. Entretanto, são indicações que não deixam de prestar subsídio a colocações de Lacan que, como já consideramos, tem a ver com a implicação da fantasia enquanto organização psíquica que tenta preservar o sujeito do encontro com o real.

Sendo a fantasia então o que mantém o sujeito do lado seguro das coordenadas do princípio do prazer, essa ideia de proteção parece ir exatamente de encontro com o que Kant propunha acerca da condição para que haja a possibilidade do sublime. De modo semelhante, na sublimação o real que aparece como rompimento das cenas idealizadas que fecundam a fantasia é, dessa maneira, dado por vias indiretas. Reafirmando a ideia que já tivemos oportunidade de comentar, o objeto elevado à dignidade da Coisa presume, portanto, que o sujeito permaneça ainda do lado da fantasia, embora seja levado às fronteiras dela com o real. Como também já deixamos apontado, o nome que Lacan está dando para essa barreira final é precisamente o contato com a beleza, naquilo que o esplendor do seu brilho sublime se anuncia. Lacan tem uma maneira própria de falar dessa distância segura que o sublime exige para acontecer. Ele a formula em termos de um “belo-não-toque-nisso”⁶⁵, justamente para indicar o caráter ameaçador e aniquilador do

⁶² *Ibid.*, p. 184.

⁶³ FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar (1908). In: FREUD, S. **Arte, literatura e os artistas**. Trad. Ernane Chaves. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015. p. 64.

⁶⁴ Cf. IANNINI, Gilson. Epistemologia da pulsão: fantasia, ciência, mito. In: FREUD, S. **As pulsões e seus destinos**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2013. p. 91-129.

⁶⁵ LACAN, Jacques, *Op. Cit.*, p. 284. Inspiramo-nos mais uma vez em Zupancic, quem primeiro observou, noutro trabalho, essa possível referência kantiana sobre o fator de segurança caro à ocorrência do sublime nas formulações lacanianas a respeito da função estética como última barreira da fantasia. Aliás, ele também acredita que a expressão “belo-não-toque-nisso”

real à espreita, e que somente uma última barreira – sendo esta estética – permitiria conjugar o princípio do prazer com o que está para além dele, e isso sem a produção do mal-estar próprio do apego sintomático ao sofrimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- EAGLETON, Terry. O imaginário kantiano. In: EAGLETON, T. A ideologia da estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização (1930[1929]). In: FREUD, S. E.S.B.: Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. v.21.
- FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar (1908). In: FREUD, S. Arte, literatura e os artistas. Trad. Ernane Chaves. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.
- FREUD, Sigmund. Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci (1910). In: FREUD, S. Arte, literatura e os artistas. Trad. Ernane Chaves. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.
- IANNINI, Gilson. Epistemologia da pulsão: fantasia, ciência, mito. In: FREUD, S. As pulsões e seus destinos. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2013.
- IANNINI, Gilson. Estilo e verdade em Jacques Lacan. Belo Horizonte: Autentica editora, 2012.
- KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo (1790). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- LACAN, Jacques O seminário, livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.
- LACAN, Jacques. O seminário, livro VI: o desejo e sua interpretação (1958-59). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2016.
- LACAN, Jacques. O seminário, livro VII: a ética da psicanálise (1959-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- NANCY, Jean-Luc. The sublime offering. In: Courtine, Jean-François et al. Of the sublime: Presence in question. New York: State of University New York Press, Albans; 1993, p.25-54.
- RAJCHMAN, John. Eros e verdade: Lacan, Foucault e a questão da ética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- SAFATLE, Vladimir. A paixão do negativo: Lacan e a dialética. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- SHAW, Philip. The Sublime. USA/Canadá: Routledge, 2006.

corresponde a uma “tradução conceitual” que aglutina a noção de desinteresse de Kant. (Cf. ZUPANCIC, Alenka. The splendor of creation: Kant, Nietzsche, Lacan. In: **Umbr(a)**: Aesthetics & Sublimation. Buffalo/New York, v.4, n.1,1999. p.38).

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad.: Jean Melville. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda., 2005.

ZIZEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

ZUPANCIC, Alenka. *Esthétique du désir, éthique de la jouissance*. Paris: Théétète éditions. 2002.

ZUPANCIC, Alenka. *The splendor of creation: Kant, Nietzsche, Lacan*. In: *Umbr(a): Aesthetics & Sublimation*. Buffalo/New York, v.4, n.1, 1999.