

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA PSICANALÍTICA

**SUBLIMAÇÃO A PARTIR DE ESTÉTICAS CONFLITUOSAS: UM
DIÁLOGO ENTRE PSICANÁLISE E TRAGÉDIA GREGA.**

Hevellyn Ciely da Silva Corrêa.

Rio de Janeiro

2014

**SUBLIMAÇÃO A PARTIR DE ESTÉTICAS CONFLITUOSAS: UM
DIÁLOGO ENTRE PSICANÁLISE E TRAGÉDIA GREGA.**

Hevellyn Ciely da Silva Corrêa.

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Candal Poli.

Rio de Janeiro

2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C824s Correa, Hevellyn Ciely da Silva.

Sublimação a partir de estéticas conflituosas: um diálogo entre psicanálise e tragédia grega. / Hevellyn Ciely da Silva Correa; orientadora Prof^a Dra. Maria Cristina Candal Poli, 2014.
92f.

Dissertação (Mestrado) – UFRJ/PPGTP/ Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, 2014.

1. Sublimação. 2. Estética. 3. Psicanálise. 4. Tragédia Grega. I. Título.

CDD. 22º ed. 400

**SUBLIMAÇÃO A PARTIR DE ESTÉTICAS CONFLITUOSAS: UM
DIÁLOGO ENTRE PSICANÁLISE E TRAGÉDIA GREGA.**

HEVELLYN CIELY DA SILVA CORRÊA.

Dissertação de Mestrado submetida ao
Programa de Pós-graduação em Teoria
Psicanalítica da Universidade Federal do Rio
de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Poli.

Aprovada em

Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Candal Poli - Orientadora
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Joel Birman
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Tânia Rivera
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2014

Aos meus pais, Carlos e Cristina, pelo constante incentivo à criação com liberdade;
Às minhas irmãs, Hellen e Helayne, pela essencial cumplicidade.

Agradecimentos

Aos meus pais, Carlos e Cristina Corrêa, pelo amor e dedicação desde meus primeiros passos.

Às Minhas irmãs, Hellen e Hellyne, por me provarem que diferenças e semelhanças só enriquecem o amor.

À Maria Cristina Poli, orientadora desta pesquisa, pelas generosas contribuições e provocações que se mostraram profícuas no percurso do estudo.

Aos membros da banca examinadora, Joel Birma e Tânia Rivera; bem como à Denise Maurano, que esteve presente em meu exame de qualificação, pela dedicação e atenção às construções aqui realizadas.

Aos professores e funcionários do programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, pelas contribuições imprescindíveis no curso da pesquisa de mestrado.

À Capes, pela fomentação da pesquisa através da bolsa de mestrado.

À memória de Mercês e Firmina, minhas avós, pelo afeto que em mim cultivaram.

À tia Antônia Silva e sua família, pela generosa acolhida e sábios ensinamentos.

Aos amigos de Belém: Priscila Anjos, Roberta Raiol, Tiara Casimiro, Kátia Carvalho, Helô César, Deyvith Lourinho, Aléssio Silva, Rilson Ramos, e a todo elenco do coletivo ultramundanos; pelo carinho e incentivo.

Aos colegas do programa de pós-graduação: Luciano Dias, Diogo Bendelack, Márcia Züge, Leonardo Velasco, Carolina Moreira; em especial à Ana Carolina Martins e Ana Claudia Soares, pelos doces e frutíferos encontros dentro e fora de sala de aula.

À Alda Queiroz, pela forte e sensível amizade construída nas aventuras e desventuras cariocas.

À tia Dirce, pela cuidadosa atenção aos meus escritos.

Aos diretores de teatro Amir Haddad e Anselmo Vasconellos, pelo acolhimento em outras terras e impulso à minha arte, que já data de outros tempos e alcança tempos vindouros.

Aos amigos Saulo Dourado, Rhanna Henrique, Roberta Rocha, Felipe Ribeiro, Igor Francês, Alessandro Bacchini, Brisa Porto, Alexandre Machado, Aischá Röver, Landa de Mendonça e Grupo Tá na Rua, pelas histórias construídas, que fizeram desta minha trajetória um constante amadurecimento profissional e pessoal.

*TRADUZIR-SE
Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.*

*uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.*

*Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.*

*Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.*

*Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.*

*Traduzir-se uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte -
será arte?*

A arte existe porque a vida não basta.

Ferreira Gullar

Resumo

CORRÊA, Hevelyn Ciely da Silva. Sublimação a partir de estéticas conflituosas: um diálogo entre Psicanálise e tragédia grega. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria Psicanalítica) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A presente dissertação investiga o conceito de sublimação através do diálogo com a tragédia grega, compreendendo a arte a partir de uma base estética que comporta desmedida e harmonia a um só tempo. No percurso do trabalho, as pesquisas a respeito da vicissitude sublimatória mostram que, ainda que haja oscilações em sua conceituação, Freud não abdica da noção de conflito que o pulsional imprime no destino dedicado à criação artística, permitindo-nos uma importante interlocução com a tragédia, a qual também é marcada pela manutenção do conflito. A partir disso, observamos que os vários pontos de interseção entre tragédia grega e sublimação sinalizam seus fundamentos no paradoxo, neles atuando como combustível para o circuito criativo que, assim, oferece-nos uma estética em que beleza e horror se conjugam; lugar inquietante por excelência, que nos permitiu pensar uma noção de estética em psicanálise a partir de *Das Unheimliche* (FREUD, 1919). Neste traslado dentro do conceito de sublimação em uma estética particular, o estudo realizado por Lacan (1959-1960) a partir da heroína Antígona surge como importante operador: ao trabalhar o conceito de sublimação pelo teor pulsional, dispondo-lhe entre o belo e a morte, o autor nos aponta, por meio de uma figura trágica, o lugar do desejo sem o qual não se pode pensar o trabalho sublimatório e a ética da psicanálise. Compreendemos, deste modo, que ética e estética em psicanálise encontram-se em estreito enlace para pensar a sublimação, sendo a tragédia testemunha de tal enlaçamento. Destarte, o presente estudo desdobrou-se para o lugar ocupado pelo amor nesta dinâmica, pois, na medida em que carrega a dimensão erótica e destrutiva própria ao pulsional, ele surge como ponto no qual o sujeito encontra sua satisfação, bem como se depara com a falta, configurando assim o movimento de constante busca que marca o desejo em sua dimensão trágica. Outro desdobramento da pesquisa, que novamente encontra heróis trágicos como testemunhas, diz respeito ao saber produzido a partir desta configuração estética que sustenta paradoxos, trata-se de um saber relacionado ao desejo que habita o sujeito que o produz.

Palavras-chave: Psicanálise, Sublimação, Tragédia Grega, Estética.

Resumé

Cette thèse étudie le concept de sublimation à travers le dialogue avec la tragédie grecque, comprenant l'art à partir d'une base esthétique qui contient démesure et harmonie à la fois. Au cours de travaux concernant la vicissitude sublimatoire, observé que, bien qu'il y ait des fluctuations dans concept, Freud ne renonce pas à la notion de conflit que le pulsionnel engendre sur la destination dédiés à la création artistique, nous permettant un dialogue important avec la tragédie, qui est également marqué par le maintien de ce conflit. Ainsi, nous avons observé que les divers points d'intersection entre la tragédie grecque et la sublimation signalent ces fondements dans le paradoxe, en agissant comme carburant du circuit créatif qui, ainsi, nous offre une esthétique où la beauté et l'horreur sont combinées; lieu inquiétant par excellence, qui nous a permis de penser une notion d'esthétique dans la psychanalyse à partir de *Das Unheimliche* (Freud , 1919). À travers ce trajectoire au sein de la notion de sublimation dans une esthétique particulière, l'étude de Lacan (1959-1960) de l'héroïne Antigone apparaît comme important opérateur: lorsque l'on travaille le concept de sublimation par le contenu pulsionnel, le situant entre la belle et la mort , l'auteur souligne , à travers une figure tragique, la place du désir sans laquelle on ne peut pas penser le travail sublimatoire et l'éthique de la psychanalyse. Nous comprenons ainsi, que l'éthique et l'esthétique en psychanalyse, se trouvent en lien étroit afin de penser la sublimation, la tragédie étant témoin de ce lien. Ainsi, la présente étude s'est déplié à la place occupée par l'amour dans cette dynamique, car, dans la mesure où il porte la dimension érotique et destructeur propre au pulsionnel, il apparaît comme le point où le sujet trouve sa satisfaction dans les rencontres avec le manque, créant ainsi, le mouvement de poursuite constante qui marque le désir dans sa dimension tragique. Une autre ramification de la recherche, qui trouve de nouveau héros tragiques comme témoins, concerne la connaissance produite à partir de cette configuration esthétique qui maintient paradoxes, c'est une connaissance liée au désir qui habite le sujet qui la produit.

Mots-clés: Psychanalyse, Sublimation, Tragédie grecque, Esthétique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 –Tragédia Grega	22
1.1– Tragédia Grega: algumas origens	22
1.2 – Estética Trágica	25
1.3 - Estética entre Ágon e Trieb	32
CAPÍTULO 2 –Sublimação na Psicanálise	39
2.1 – Sublimação: Um Percurso	39
2.2 - Conflito e Criação: <i>Das Unheimliche</i> como possibilidade estética em Psicanálise	48
2.3 – Sublimação: O belo e o desejo	54
CAPÍTULO 3 – Sublimação e Estética Trágica: possíveis aproximações	62
3.1. No início era o amor, no fim... a sublimação.....	64
3.2. Saber e Desejo: uma trágica relação.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS – O que pode a sublimação indicar?.....	83
REFERÊNCIAS BIBIOGRÁFICAS	95

A convergência entre Psicanálise e Tragédia Grega, tarefa aqui proposta, ocorre desde Freud (1897; 1910/1996), quando o autor se apropriou da obra *Édipo Rei*, de Sófocles, para ilustrar o fenômeno colocado como núcleo das neuroses e constituinte das subjetividades¹. É interessante notar, guiando-nos por Rudnytsky (1987/2002), que Freud faz referência ao personagem sofocliano e não ao mito grego de Édipo, adicionando à narrativa trágica a dimensão inconsciente particular da leitura psicanalítica, ao conceituá-lo como Complexo de Édipo.

Logo, a apropriação feita por Freud do famoso personagem de Sófocles não se deu por uma analogia gratuita, mas pela compreensão dos elementos que constituem o que Rudnytsky (1987/2002) chama de uma “tragédia do autoconhecimento”, na qual o aparente sucesso pela busca da verdade de si encaminha ao trágico do sujeito. Tal trajetória, em que sujeito e verdade buscam um ao outro e escapam-se mutuamente, denuncia que a noção de autoconhecimento só pode ser pensada pela dimensão trágica que carrega.

Partindo desta forma particular de perspectiva, buscamos empreender um diálogo entre Psicanálise e Tragédia Grega a partir das linhas estéticas que as embasam, ou seja, aquilo que guia suas posições em relação às noções de arte e sujeito. A escolha pela via estética para abordagem de tais noções se deu por compreendermos que ela nos remete aos movimentos do sentir, tal qual a própria etimologia nos mostra, segundo Machado (1952/1997), com o termo *aisthêtiké*, o qual se refere ao conhecimento a partir dos sentidos, da circulação da estésias. Trata-se, portanto, de uma postura investigativa interessada pelo que se dá ao sentir, aquilo que não parte de um delineamento ainda que tome uma dada direção posterior que o circunscreva².

Esta postura investigativa nos norteará acerca do conceito de sublimação, pensando-o a partir da obra de arte que inaugura o teatro ocidental, o que nos obriga a situar o olhar estético que se imprime em cada um de nossos interlocutores, Psicanálise e Tragédia Grega.

¹ Há ainda, anterior a esta apropriação da tragédia sofocliana, outra aproximação com o universo trágico: o uso por Freud (1895/1996) do termo *catarse*, para nomear o método que visava ab-reação através de uma espécie de purgação análoga a que Aristóteles refere ao objetivo da tragédia. Não a utilizamos, porém, como referência primeira para situar nosso campo de diálogo com a tragédia grega, pois compreendemos que neste momento da obra freudiana não se tratava da psicanálise propriamente dita, já que o campo da sexualidade não estava pontuado no método; pontuação que recebeu grande contribuição desta outra referência, a qual consideramos como primeira, a saber, o Complexo de Édipo. Estas e outras apresentações da tragédia no discurso psicanalítico serão exploradas mais detidamente do decorrer do trabalho.

² Neste sentido, elegemos a obra freudiana *O Inquietante* (1919/2010) como possível visada estética em psicanálise, na medida em que nela Freud (1919/2010) se dedica ao *Das Unheimliche* como fenômeno que não tem qualquer contorno representativo mas se apresenta em obras de arte, as quais trazem a marca *unheimlich* ao remeterem ao fascínio e horror. No decorrer do presente trabalho, mais especificamente na seção 2.2, dedicamos maior atenção a esta articulação entre estética e *Das Unheimliche*.

Em relação a esta última, lançaremos mão de estudos que abordem sua particular criação, sobretudo a leitura nietzschiana, cotejada com questões históricas e filosóficas que delineiem a estética trágica; tarefa que será realizada no primeiro capítulo, todo ele dedicado à caracterização da tragédia que aponte elementos para o diálogo com a psicanálise.

A tarefa de demarcar, ainda que minimamente, uma estética trágica mostra-se difícil, já que se trata de uma forma de arte que, datada do séc. IV a.C, tornou-se objeto de uma série de pensadores como Aristóteles, Schelling, Hegel, Goethe, Schiller e Hölderlin. Tal dificuldade nos fez eleger a leitura de Nietzsche, pois nela observamos um ponto de diálogo importante com a psicanálise: uma visada sobre a tragédia onde o embate - caro à tragédia e sempre pontuado nas diversas linhas de pensamento referentes ao trágico - não se encaminha para um apaziguamento de ordem imanente ou transcendente, como, de diferentes formas, ocorre na maioria das leituras.

Quanto à estética que guiará nossos estudos em psicanálise, teremos o devido cuidado de nos situarmos no terreno das artes, tal qual Freud, longe de pretensões estilísticas ou artísticas, aproximando-nos do que em psicanálise concerne ao movimento das estusias: as pulsões. Ou seja, não se trata de situar a psicanálise dentro da tradição filosófica ou artística de estudos estéticos, tampouco estabelecer uma estética psicanalítica que atravesse suas diversas incursões no terreno das artes, mas de considerar a noção de conflito que *Trieb* carrega e que, mantida ao longo da teoria, atuará como pressuposto estético da leitura psicanalítica que propomos empreender.

Esta aproximação da estética ao movimento pulsional está pautada no que Gondar (2006) nos diz acerca do termo *Trieb*. Segundo a autora, o termo surge no vocabulário alemão vinculado ao movimento pré-romântico e referido ao campo da estética, indicando o motor que impulsiona as atividades humanas e se converte em poesia, de modo que os embates pulsionais têm suas raízes de caráter estético. Neste sentido, diz Gondar (2006), na medida em que, sob a pena freudiana, as artes seriam obra de conflitos pulsionais que a um só tempo ocultam e delatam sua base conflitiva, tais quais o são toda a vida anímica do sujeito, tratar-se-ia de embates criativos justamente por terem a mesma base – *Trieb* - que poetiza as atividades humanas.

Partindo disso, nosso segundo capítulo será consagrado à pesquisa sobre o conceito de sublimação; se a pulsão em si tem um solo estético-criativo, o que dizer do destino pulsional dedicado à criação? Não estaria ele também subsumido aos demais destinos? O quê então faria da sublimação uma vicissitude singular? Questões que já de início pululam, e que não

pretendemos aqui esgotar, tomam ainda mais corpo quando percorrermos as investigações de Freud e Lacan a respeito do conceito, articulando a ele uma perspectiva estética em psicanálise que se fundamenta no pulsional. Nossa hipótese é que a estética pautada no pulsional fornece importantes elementos à vicissitude sublimatória, o que então servirá de mote para as investigações em que nos deteremos neste capítulo.

Com os resultados do caminho percorrido, buscaremos as possíveis costuras entre sublimação e tragédia grega, de modo que o alinhavo estético nos aponte o que há de particular na tragédia grega como criação sublimatória. Estas costuras serão realizadas no terceiro capítulo, a partir da noção de amor que, em suas faces erótica e destrutiva, mostra pontos de interseção entre tragédia e psicanálise pela via estética. Ainda neste capítulo, empreenderemos uma leitura acerca do desejo em sua relação com o saber nos heróis Édipo e Hamlet, já que o percurso nos sinalizou importantes elementos para pensar a natureza própria ao desejo que, ao ser remetido ao registro estético das pulsões, opera de forma singular com o saber.

Mediante a definição do tema de pesquisa e a caracterização do plano de trabalho que seguiremos, é interessante explorarmos o lugar que a tragédia grega já ocupa dentro do vocabulário psicanalítico; questão já timidamente pontuada em nossas primeiras linhas, a título de anúncio do diálogo que estaria por vir, merece agora ganhar espaço nesta introdução. Faremos este movimento por considerarmos que, a partir das dimensões tomadas pela tragédia no saber psicanalítico, teremos os contornos do que pretendemos abordar no decorrer do trabalho, servindo assim de subsídio para a atualização que faremos do diálogo entre psicanálise e tragédia grega.

Pegadas trágicas sobre o solo Psicanalítico

Ao nos lançarmos na empreitada de estabelecer interlocuções entre tragédia grega e psicanálise, devemos primeiramente saber que, como toda discussão, ela suscitará não apenas concordâncias, mas também pontos divergentes que em muito enriquecem o diálogo. Neste sentido, cotejaremos pontos de confluência e divergência entre o discurso psicanalítico e o trágico. Com isso, buscamos compreender como tais pontos podem servir de sinalizadores para abordagens tão peculiares da estética, a serem posteriormente discutidas.

No desenvolvimento de sua teoria e prática clínica, é sabido que Freud (1895/1996) lançou mão de um termo referente à tragédia para caracterizar seu tratamento: *catarsis*, termo utilizado por Aristóteles (séc. IV a.C/ 1973) para designar o objetivo a ser alcançado pela

tragédia, referindo-o à purgação dos sentimentos de horror e piedade. Ao fazer alusão à *catarsis*, porém, o fundador da psicanálise não se limita a estes dois sentimentos, mas utiliza-o principalmente pelo teor de exteriorização afetiva que carrega.

De qualquer forma, algumas vinculações podem ser realizadas. Para Aristóteles (séc. IV a.C/ 1973), após a purgação se seguiria uma calma, mostrando assim que, para alcançar o estado calmo, os espectadores tiveram que antes entrar em contato com sentimentos nada pacíficos. Podemos então pensar o tratamento catártico como algo no mesmo nível, pois, anterior ao alívio provocado, também expunha os/as pacientes aos seus conflitos, o que permaneceu no tratamento analítico, mas desta vez considerando a sexualidade que se insere nestes conflitos e os guia.

Assim, o alívio provocado pela *catarsis*, seja no terreno trágico ou no psicanalítico, não aparece como uma promessa de extinção de qualquer conflito, mas como algo que só pode ser alcançado tendo como consequência também o conflito, haja vista a exposição ao *pathos*. Na tragédia, ensina-nos Vernant (1981/ 2008), esta ideia aparece com maior destaque nas obras de Ésquilo, o primeiro autor trágico, visto que concebia a tragédia intimamente ligada ao conhecimento adquirido através da dor, ou seja, precisava-se do tortuoso caminho trágico para alcançar o saber.

Já em psicanálise, o uso do termo “alívio”, ainda que associado a uma exposição ao conflito, deve ser feito de forma cuidadosa, pois pode significar unicamente remissão de sintomas como objetivo, o que se afasta sobremaneira do pensamento psicanalítico. Consideramos que a noção de alívio pode aqui ser associada aos efeitos terapêuticos do tratamento psicanalítico, os quais não são tomados como objetivo a se alcançar e guiar a priori a condução do tratamento, mas, justamente em sua condição de efeito, apontam a gênese pulsional que os produziu, bem como não têm um compromisso apaziguador.

A alusão ao alívio catártico é feita por Freud também fora de suas práticas clínicas: em *Personagens Psicopáticos no Palco* (1905/1942/1996) quando o autor, já nas primeiras linhas, se remete ao “terror e comiseração” que o drama teatral provoca no espectador através da purgação dos afetos. Partindo da consideração aristotélica, Freud (1905/1942/1996) adiciona-lhe o teor sexual presente no desabafo dos afetos, bem como na excitação que o precede, o que lhe dá elementos para aproximar a fruição de um espetáculo teatral a um jogo infantil, onde os desejos podem ser realizados à parte da realidade e

Por conseguinte, seu gozo tem por premissa a ilusão, ou seja, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é um outro que está ali atuando e

sofrendo no palco, e em segundo, trata-se apenas de um jogo teatral, que não ameaça sua segurança pessoal com nenhum perigo. Nessas circunstâncias, ele pode deleitar-se como um “grande homem”, entregar-se sem temor a seus impulsos sufocados, como a ânsia de liberdade nos âmbitos religioso, político, social e sexual, e desabafar em todos os sentidos em cada uma das cenas grandiosas da vida representada no palco. (p. 292-293)

Destarte, com o gozo alcançado pela ilusão apresentada no palco pode o sujeito identificar-se ao herói sem, contudo, padecer de seu sofrimento, promovendo uma satisfação que Freud (1905/1942/1996) chama de “quase masoquista”. Nesta caracterização do drama, Freud (1905/1942/1996) concede à tragédia grega a particularidade de promover a identificação ao herói por nele encarnar-se o prometeísmo humano, ou seja, voltar-se contra instâncias de maior potência – no caso do drama grego, as divindades – em atos grandiosos, ainda que esta realização se dê momentaneamente e por ela seja castigado.

Notamos assim a estreita relação do sujeito com a experiência trágica, a qual pode então ser pensada além e aquém da manifestação artística. Esta revelação do sujeito sob a tragédia toma maiores proporções através da figura de Édipo; personagem que já tinha acuidade no terreno das artes por carregar em si o trágico por excelência (Vernant 1981/2008), adquire lugar de destaque no saber psicanalítico ao ter seu enredo vinculado a um complexo subjetivante. De modo que é através do Édipo, com toda sua carga trágica, que surge o sujeito³.

Cabe aqui uma ressalva: mesmo que Freud tenha se utilizado de obras artísticas e mitos para compreensão do psiquismo, esclarece-nos Azevedo (2004), isto se deu de forma diferenciada dos artistas ou povos que as empreenderam. Quando faz suas teorias através destas recorrências, Freud não opera com elas a partir das lógicas que guiavam seus vocabulários originais, mas buscando compreender como construções culturais carregam em si aquilo que ele estuda pela lógica psicanalítica. Trata-se da compreensão de que estas construções são realizadas pelo sujeito e, como tal, trazem suas marcas, isto sim foco de interesse da psicanálise.

Considerando isso, voltemos então ao ponto de confluência em Édipo. Segundo Rudnytsky (1987/2002), a descoberta do Complexo de Édipo se deu em um momento muito importante da vida de Freud: sua auto-análise. Sem fazer interpretações rasas acerca da obra a partir da vida do autor superpondo uma a outra, um estudo com olhar psicanalítico deve,

³ O advento do sujeito a partir do Édipo é aqui referido no sentido da cisão instaurada pelo complexo, bem como pela castração que o acompanha. Trata-se, portanto, da importante noção de sujeito em psicanálise, o qual não pode ser pensado senão como cindido e atravessado pelo Outro.

contudo, considerar a implicação subjetiva do autor, pois sabe que sua obra também é marcada por esta.

Quando, a partir de sua auto-análise, Freud (1897/1996) nota em si os mesmos desejos incestuosos e parricidas, percebe que para continuar sua análise necessita de um conhecimento objetivo que só será adquirido se ele se tornar um estranho para si próprio, tal qual Édipo: “Da mesma forma que Édipo se acredita um estranho em Tebas, mas se descobre como filho de Laio e Jocasta, Freud só pode descobrir seus segredos mais íntimos por um processo de auto-alienação” (Rudnytsky, 1987/ 2002, p.54). Édipo delata Freud, diluindo as barreiras entre objetivo e subjetivo, fazendo-o pensar a trama encenada em si e nos demais sujeitos em correlação ao processo analítico, é o que lemos nas páginas de *A Interpretação dos Sonhos* (1900/1996, p. 288-289):

A ação da peça não consiste em nada além do processo de revelação, com engenhosos adiamentos e sensação sempre crescente — um processo que pode ser comparado ao trabalho de uma psicanálise — de que o próprio Édipo é o assassino de Laio, mas também de que é o filho do homem assassinado e de Jocasta (...) Se *Oedipus Rex* comove tanto uma plateia moderna quanto fazia com a plateia grega da época, a explicação só pode ser que seu efeito não está no contraste entre o destino e a vontade humana, mas deve ser procurado na natureza específica do material com que esse contraste é exemplificado (...) Seu destino comove-nos apenas porque poderia ter sido o nosso — porque o oráculo lançou sobre nós, antes de nascermos, a mesma maldição que caiu sobre ele. É destino de todos nós, talvez, dirigir nosso primeiro impulso sexual para nossa mãe, e nosso primeiro ódio e primeiro desejo assassino, para nosso pai.

A predição lançada pelo oráculo recai sobre Édipo, seu destino incestuoso e parricida, porém, não se limita a ele, mas alcança mesmo aqueles em quem a profecia oracular já não se encarna em uma figura mítica e sim em impulsos sexuais. Com isso Édipo entra no vocabulário psicanalítico para ocupar lugar de destaque, e aqui tratamos do personagem trágico, pois, conforme pontuamos nas páginas iniciais, o autor se utiliza do herói da tragédia de Sófocles e não do personagem mitológico. Tal distinção muito nos interessa, e faz sentido quando a dinâmica edípica, retratada por Sófocles, é erguida a estatuto de complexo edificante do psiquismo. Para melhor compreensão das diferenças entre o mito e o herói trágico, descrevamo-los, guiados por Vernant (1981/2008).

O mito de Édipo é compreendido a partir da linhagem dos Labdácidas. Labdaco (o coxo), rei de Tebas, morre quando seu filho Laio (o Canhestro) ainda é um bebê. Este então é desviado do trono e refugia-se no reino de Pélops. Quando jovem, Laio abusa sexualmente do filho de seu anfitrião, levando a criança a cometer suicídio; Laio é então amaldiçoado por Pélops, maldição esta que se estende para toda a descendência dos Labdácidas. Com a

promessa do castigo de ser vítima de parricídio e sua esposa de incesto se perpetuar sua estirpe, Laio, agora rei de Tebas, não consegue evitar e fecunda sua esposa Jocasta, concebendo assim Édipo (pés inchados). O filho proibido é então relegado na tentativa de dar fim ao malogro.

Sófocles, porém, em sua escrita trágica abdica das explicações anteriores à vida do herói e, focando a busca de Édipo em sua trajetória, o autor enriquece o desenrolar trágico, dando maior acento ao destino particular do herói: aquele outrora salvador, ao buscar suas origens encontra o monstro parricida e incestuoso, objeto de expiação da pólis. Enredo que parece mais atraente ao olhar psicanalítico.

Assim, diz Rudnytsky (1987/2002), quando Freud (1910/1996) se apropria do Édipo sofocliano para ilustrar o complexo psíquico, ele nega sua anterior teoria da sedução – claramente presente no mito a partir do crime de Laio – e acentua as fantasias infantis inconscientes presentes em Édipo quando da busca por suas origens. Compreendendo assim o presente como atualização de um passado acrescido de fantasias, pode então, partindo de uma “tragédia do autoconhecimento”, compreender quão complexo é o (trágico) sujeito.

Há ainda um aspecto importante em Édipo Rei: o nome do herói. Tal nomeação já impregna seu destino tortuoso. Nas palavras de Vernant (1981/2008, p. 83): “Édipo é o homem de pé inchado (*oîdos*), enfermidade que lembra a criança maldita, rejeitada por seus pais, exposta para morrer na natureza selvagem”. No entanto, o nome de Édipo também traz uma conotação diferente desta: “Mas Édipo é também o homem que sabe (*oîda*) o enigma de pé, que consegue decifrar, sem dificuldade, o ‘oráculo’ da sinistra profetisa, da esfinge de canto obscuro” (Vernant 1981/2008, p. 83). Destarte, o nome do herói conjuga uma polaridade que estará presente por toda a sua caminhada, esta também representada em seu nome pelo sufixo *Poús* (pés).

As contradições contidas no nome do herói também têm extensão para sua condição de rei, condição esta que novamente se mostra via palavra no título da tragédia de Sófocles: *Oidipous Týrannos*. Segundo Azevedo (2004, p. 48): “Há na língua grega dois substantivos para rei: *Basileús* e *Týrannos*. O primeiro diz respeito a quem é rei pela linhagem; o segundo a quem o é por indicação, por mérito ou por usurpação”. De modo que Édipo, acreditando-se *Týrannos*, por ter alcançado o reinado pelo mérito de salvar Tebas da esfinge, vê-se na condição de *Basileús*, respondendo assim à linhagem real por ser filho de seu predecessor; peripécia que dará origem a reviravoltas.

Estes fenômenos de antinomias presentes na língua grega, os quais incrementavam a trama das tragédias, foram também observados por Freud na obra *A Significação Antitética das Palavras Primitivas* (1910/1996), onde o autor nota que no radical de muitas palavras atuais coabitam pares de opostos, o que lhe serve de evidência do inconsciente já que neste não existiria a distinção entre positivo e negativo e, assim, não haveria a contradição que posteriormente as palavras adquiriram.

As polaridades que notamos na análise de Freud (1910/1996) e nas palavras que compõem o enredo trágico se mantêm como paradoxo, ajudando a pensar as leis do inconsciente e seu alcance na clínica. Assistimos aí a linguagem oferecer-se ao trágico e ao psicanalítico como porta-voz do paradoxal, prestando-se a operar um doloroso desvelamento do sujeito, diz Meiches (2000, p.84):

Em todo caso, gostaríamos de enfatizar esse conjunto arquitetural/discursivo que entretece a trajetória trágica. No movimento do conhecimento realiza-se um reconhecimento, dos piores, porém o único a tratar a situação de calamidade que é contexto do texto. E esse tecer por meio das ambiguidades do discurso cria, na sua trama, os sinais para o reconhecimento que é o objetivo de toda a empreitada. Há uma lógica que opera a inversão no contrário. O movimento mesmo da inversão, feito por meio do falar ambíguo, é o meio e o resultado desse esquema lógico. Estamos ou não próximos do coração da psicanálise?

Guiando-nos pelo pensamento de Meiches (2000), é partindo de intrincadas polaridades, apresentadas em vários níveis de sua arquitetura, que o reconhecimento se concretiza na trajetória trágica, bem como na psicanalítica. A partir destas polaridades o trágico e o psicanalítico retiram suas grandezas, já que no rastro daquilo que se mostra organizado - como as vitórias célebres de um herói - encontra-se a inconsistência inerente ao sujeito. É neste sentido que o Complexo de Édipo, enquanto fenômeno estruturante do psiquismo, está situado: sustentando-se sobre um terreno de equívocos, não pode ser compreendido senão pela ambivalência afetiva que instaura no sujeito.

Porém, ainda que a íntima implicação de opostos surja como ponto que converge psicanálise e tragédia grega, o fazer psicanalítico o utiliza para que a concretude do reconhecimento se dê de forma não-trágica. Em outras palavras, guiando-nos por Meiches (2000), a busca pelo conhecimento de suas origens – que implicará em um reconhecimento – empreendida pela psicanálise visa a não repetição de um “destino” neurótico/trágico.

O desfecho psicanalítico, se é se que pode falar em final quando tratamos de psiquismo, foge à lógica trágica na medida em que visa a um reconhecimento que considera a plasticidade da dinâmica psíquica, quebrando a sina repetitiva que se encadeia via sintoma.

Logo, vemos que a utilização do paradoxo nas práxis trágica e psicanalítica possui desfechos distintos, ainda que o direcionamento trágico se mantenha em ambos como permanência do conflito que não se encerra no enlace que ali se dispõe.

Esta diferença que afasta o fazer psicanalítico do trágico é marcada principalmente pela noção de destino (uma das forças do *ágon*⁴ trágico com que o herói tem de lutar), que ao pensamento psicanalítico parece não caber. Porém, se a concepção de destino é o que faz o paradoxo ter diferentes fins em nossos interlocutores, como pensar a imagem de Antígona - que como heroína faz valer o destino que a ela se impõe - enquanto apanágio para a ética psicanalítica? Estaríamos fazendo surgir na psicanálise, através da leitura lacaniana, espaço para destinação?

O próprio Lacan (1959-1960/1995) toca esta questão, ao dizer que Antígona representa “o destino de uma vida que vai confundir-se com a morte certa, morte vivida de maneira antecipada, morte invadindo o domínio da vida, vida invadindo a morte” (p.301). Alcançamos, assim, uma apropriação da tragédia no discurso psicanalítico, onde o desfecho não apenas é desde o início prescrito, como também vivido antecipadamente. A filha de Édipo parece encaminhar seus passos dentro do terreno psicanalítico para um direcionamento preestabelecido, o que se mostra dissonante à perspectiva psicanalítica construída desde Freud.

Contudo, Lacan (1959-1960/1995) nos esclarece: a predestinação do sujeito é o desejo, o que faz de Antígona uma vítima do próprio destino não por fatalidade ou erro, mas pela constituição desejante da qual é ícone. A noção de destino é assim destituída de uma cristalização advinda de gerações pregressas, situando-se então no próprio sujeito em sua condição desejante. Esta perspectiva é o que possibilita a psicanálise atuar via interpretação, nos diz Guyomard (1996, p. 41):

Esquecendo que todo destino está preso numa história familiar em que se articulam fantasias e identificações que tornam a análise possível. A interpretação analítica desarticula o destino, no sentido de que reintroduz, pelo funcionamento da linguagem a equivocação e a metáfora, ali onde pesava o destino com um sentido cristalizado e fixo. Ela dá a ouvir um outro sentido.

Trata-se, nestes termos, da possibilidade de outro destino que, através da linguagem e seus jogos de sentido, apresenta um final que não o catastrófico preestabelecido e, assim,

⁴Segundo Lesky (1996) o termo *ágon* refere-se a embate, conflito inconciliável presente em toda tragédia. Termo sem o qual não se pode conceber o fazer trágico, o embate agonístico atravessa vários pontos de tal fazer, que vão desde noções como a de heroísmo e destino até as disposições cênicas do herói e coro. Nietzsche (1873/1989) remete ainda o termo a uma competição de teor lúdico, sem trégua e sem termo entre os adversários. Mais à frente iremos explorar melhor esta noção de *ágon*.

permite à interpretação analítica desarticulá-lo já que trabalha justamente sob o juízo do desejo, este sim o destino ao qual o sujeito responde. Neste sentido, o destino referido ao desejo diz da incondicionalidade que ele imprime sobre o sujeito, não da disposição final que assume. Isto nos faz compreender o uso do termo “destino pulsional” em psicanálise que, se em Freud já carregava um sentido plástico, com Lacan, ao ser situado em estreito enlace com o desejo, desfaz qualquer previsibilidade, ao mesmo tempo em que acentua seu caráter inescapável.

Tal como o oráculo referido por Freud (1900/1996) nos lança na sexualidade da trama edípica, o destino de Antígona antecipa-lhe a morte, fazendo-a ainda em vida, pois diz do desejo da heroína. Destarte, trata-se de usos psicanalíticos dos elementos trágicos: a profecia oracular e a destinação que cai sobre a filha de Édipo só podem ser compreendidas à luz do que sinalizam ao sujeito do inconsciente. É neste sentido que Antígona torna-se ícone para a ética da psicanálise e nos ajuda a pensar a vicissitude sublimatória, pois é ao desejo que a leitura psicanalítica remete sua trajetória trágica.

Esta articulação entre desejo e a figura de Antígona é feita por Lacan (1959-1960/1995) através do Belo - o que se mostra muito interessante para a presente pesquisa -, nele a visada do desejo se apresenta e por ele se deixa escapar:

Pois, não se pode dizer que o desejo seja completamente extinto pela apreensão da beleza – ele continua sua corrida, porém, aqui mais do que em outro lugar, ele tem a impressão do engodo de alguma forma manifestado pela zona de brilho e de esplendor onde ele se deixa arrastar. Por outro lado, sua comoção, não refratada, mas refletida, rejeitada, ele sabe que é a mais real. Mas aqui, não há mais objeto algum. Daí essas duas faces. Extinção ou temperança do desejo pelo efeito da beleza (...) E, por outro lado, essa disrupção de todo objeto(p. 302)

O belo, apresentado através do brilho de Antígona, é a um só tempo apaziguamento do desejo e sua irrupção, pois, ao se propor como representação da Coisa e também último obstáculo contra seu poder disruptivo, fracassa deixando o rastro de engodos da pulsão. Jogando com a beleza e seus engodos, Lacan (1959-1960/1995) vem nos mostrar que a heroína trágica situa-se no ponto de encruzilhada, em que a visada do Belo permite antever o desejo, deixando-o emergir naquilo de mais trágico que o fundamenta: o limite entre a vida e a morte.

Notamos que Lacan enaltece na figura de Antígona aquilo que nela aflora do *pathos* trágico, o qual Nietzsche (1870/ 2006) refere como elemento fundamental da tragédia⁵ e o

⁵O *pathos* como fundamentação da tragédia é uma concepção nietzschiana (NIETZSCHE, 1870;1872) que se afasta da clássica perspectiva abordada por Aristóteles em sua obra *Poética* (séc IV a.C), na qual a trama dos

caracteriza como, a um só tempo, pura derrisão e máxima alegria, estado que não poderia ser suportado de forma bruta. É também por este elemento pático que outra referência trágica se apresenta no discurso psicanalítico: a personagem Medeia.

Lacan (1966/1998) vai recorrer à figura euripediana da mãe assassina dos próprios filhos para referir-se à verdadeira mulher, aquela que surge a partir do ato paradoxal de destruir o que há de mais precioso para si. É o *pathos* trágico que é alcançado por Medéia em seu filicídio e que serve de herança ao ato cometido por Madeleine de queimar as cartas enviadas por Gide, marcando em ambas o lugar onde já não há contrato possível. Sustentando a assunção da verdadeira mulher⁶, notamos o elemento trágico primordial lançar-se no terreno psicanalítico novamente como fundamentação do e no desejo, já que é ele que Lacan (1966/1998) vislumbra através desta articulação.

No trajeto até aqui percorrido, observamos que os vários pontos de encruzilhada entre tragédia grega e psicanálise sinalizam seus fundamentos no paradoxo, neles atuando como combustível para o circuito criativo. Tal combustível nos servirá de fundo para as investigações promovidas, apresentando-se nas construções realizadas a partir destas investigações, bem como atravessará todo o olhar que guia nosso método de trabalho.

Neste sentido, o trabalho aqui empreendido preocupa-se não apenas com a articulação dos conceitos dentro do diálogo proposto, mas, sobretudo, assume a intenção do psicanalista, já que parte deste lugar de enunciação. Trata-se de, segundo Poli (2012), sustentar a postura que guia todo trabalho de analista, seja ele no consultório ou na universidade: a renovação/invenção de toda psicanálise a cada novo movimento investigativo que dela parta. Este lugar de enunciação nos faz ter com o método que operamos uma relação muito particular, uma vez que sabemos do seu caráter não totalizante e da implicação com o objeto. Nas palavras de Poli (2012, p. 79):

Podemos, portanto, encontrar na obra de Freud um dos principais ensinamentos para as produções psicanalíticas: a de que *é o método que cria o objeto*. Ou seja, que as características do que produzimos nesse campo do saber são absolutamente dependentes do tipo de estilete que se utiliza para recortá-lo. Este *estilete* em parte é

fatos, que constitui a ação dramática, é tida como fundamento da arte trágica. Ainda que reconheçamos a importância da obra aristotélica para os estudos sobre tragédia grega durante toda história, não direcionaremos nosso estudo por sua perspectiva, pois nosso interesse não é, como o aristotélico, conceber as regras gerais que compunham a narrativa e encenação trágicas, mas partir do solo trágico que escapa às normas organizativas e marcam a natureza peculiar da tragédia

⁶ Trata-se aqui do feminino, o qual também se apresenta ao homem na figura de Gide, como nos mostram as palavras de Lacan (1966/1998, p. 772): “Desde então, o gemido de André Gide, o de uma fêmea de primata ferida no ventre”, palavras estas que são acompanhadas de rodapé onde Lacan enfatiza o teor feminino nos prantos de Gide.

a teoria, mas é também, e principalmente, a posição do analista, de seu desejo de analista, na construção da questão. (grifos da autora)

Neste sentido, quando nos direcionamos para a construção de questões acerca da sublimação em diálogo com a estética trágica em um trabalho acadêmico, é de dentro destas questões que nos situamos, já que estamos circulando entre arte e ciência, ambas obras sublimatórias, nosso estilete corta objeto e pesquisador. O corte se torna ainda mais visível quando a implicação no plano de pesquisa se dá também por outras vias que ele toca, a saber, o teatro, que é o interlocutor artístico de nosso trabalho.

Se a posição de analista denuncia a pesquisa para a qual me direciono, a denúncia é duplicada na medida em que também exerço a arte teatral: é a partir de minha condição de atriz e pesquisadora em psicanálise que o presente trabalho se enuncia. A habitação destes dois lugares oferece questões que tocam em ambos e fornecem muitas possibilidades de pesquisa. A recorrência ao trágico se deu pela clara proximidade que as “pegadas trágicas sobre o solo psicanalítico” testemunham, como também pela herança por ele deixada à tradição teatral, ou seja, devido ao lugar de destaque ocupado pela tragédia, tanto na seara psicanalítica quanto na teatral.

A inclinação para questões acerca do destino pulsional sublimatório, através do objeto trágico marca a pesquisa por uma ordem genética, a qual se interessa pelas bases da criação e, a partir disso, direciona-se à criação que é base do teatro ocidental. A centelha trágica, seu “gene” aqui articulado através da perspectiva estética, atravessa os séculos e aparece no teatro contemporâneo, a exemplo da noção de ator/performer e em teatrólogos como Artaud e Brecht⁷, de modo a nos sinalizar que tal centelha carrega algo do sujeito em sua dinâmica pulsional.

Neste sentido, há um corte que atravessa os dois campos em debate e situa o sujeito – leia-se também: o sujeito pesquisador - no encontro de seus caminhos, aproveitemos então este corte para criar os objetos aos quais nos direcionamos. Para tal intento, desenvolveremos a pesquisa a partir das heranças acumuladas, e aqui articuladas de modo a construir nossa argumentação, bem como nos deixaremos cortar pelas ressonâncias que estas articulações produzirem, imprimindo-nos cicatrizes sempre a marcar e renovar o saber psicanalítico.

⁷A associação da essência trágica ao trabalho destes autores ocorre de diferentes formas, influenciando sobremaneira a formação do ator em cada uma das escolas por eles formadas. Em Artaud (1935/1997), notamos que a concepção de corpo como máquina desejante e de um tempo das paixões como tempo musical está em íntima ligação com o *pathos* trágico; já em Brecht, a narrativa Épica em que seu teatro se sustenta, a qual tem por premissa o não naturalismo, tem estreita ligação com a narrativa trágica, aproximação que é pontuada pelo próprio autor (BRECHT,1957/1978).

CAPÍTULO 1 – Tragédia Grega

A investigação a respeito da tragédia grega já de início deve ser compreendida a luz do alcance que a noção de “trágico” tem na atualidade, o qual, nos diz Lesky (1996), ganhou independência da forma de atuação artística predominante na Era Clássica. Ou seja, o caráter próprio à tragédia grega foi, no decorrer dos séculos, descolado da encenação teatral, tornando-se um adjetivo que se refere a destinos fatídicos e irremediavelmente definidos, adjetiva-se ainda com a palavra “trágico” uma cosmovisão marcada pela separação abismal entre deus e o mundo.

A passagem do trágico de uma forma de arte para uma visão de mundo não tem um momento histórico bem definido, e o estudo desta transição requereria uma pesquisa à parte sobre o assunto. O que se pode afirmar, segundo Lesky (1996), é que os gregos tinham no trágico uma particular forma de arte, suas criações propunham-se à materialização do acontecer trágico no drama apresentado na arena. Tal afirmação demonstra que os gregos não tinham na tragédia uma cosmovisão, o que em muito justifica a existência de uma obra de arte que apresentava enredos com fins catastróficos ser contemporânea a uma sociedade em que se pregava a moderação, esta sim uma cosmovisão.

Logo, os gregos tinham na tragédia uma forma de contemplar aquilo que fugia de seus preceitos a respeito do mundo e de si mesmos. Para compreendermos esta coabitação do trágico na *metron* grega, situaremos historicamente a criação trágica; tendo o devido cuidado de não considerá-la unicamente como reflexo social, mas compreendendo que os aspectos culturais e históricos que permeavam o século VI a.C alcançavam as cenas dramatizadas sobre a orquestra.

1.1 – Tragédia Grega: algumas origens

A tragédia Grega, advinda dos rituais dedicados ao deus Dionísio, nasce no momento em que as leis da pólis grega estavam sendo elaboradas, por isso, diz Vernant (1981/2008), os temas sobre legalidade de certos atos e sua importância para a comunidade fazem parte dos enredos trágicos. Ao mesmo tempo em que se falava de cidadania e direito grego, a ideia de determinação divina ainda estava muito presente, o que se justifica pela própria incursão nos festejos dionisíacos⁸. Situando-se, por conseguinte, em dois planos/tempos distintos, mas

⁸ A natureza do deus ao qual a tragédia faz referência em muito justifica a caracterização da obra trágica. De acordo com Brandão (2001), o Dionísio referido na tragédia, o deus-bode, é o filho bastardo de Zeus com a mortal Sêmele, que, transformado em bode para enganar a traída deusa Hera, se escondia no monte Nisa quando, na presença de Ninfas e Sátiros, descobriu o vinho ao provar o néctar advindo das uvas e seu efeito vertiginoso. Sobrevivente de ataques anteriores, este Dionísio é o segundo, que foi salvo quando o coração ainda palpitava e

indissociáveis: transcorre em um tempo humano, limitado e, simultaneamente, em um tempo divino que o abrange e sobrepõe.

Ainda que o discurso mitológico estivesse muito presente nos enredos trágicos, as imagens dos deuses míticos raramente compunham tais enredos, o que se apresentava nas arenas era o desenrolar das ações humanas. Logo, é um agir que considera as faculdades humanas, mas que também se sabe intimamente ligado a questões divinas que escapam ao humano. Tratava-se do divino materializando-se nas ações dos homens.

Voltando-se sempre ao humano, onde as vontades divinas se exerciam, a tragédia utilizava temas comuns à cultura grega, que lhe era contemporânea, dialogando assim com a arena que lhe assistia. No entanto, mesmo com um apelo ao debate acerca da então incipiente democracia, não se tratava de um debate político, tal qual acontecia nas assembleias. Afinal, segundo Vernant (1981/2008), seu objeto não era a lei, mas o homem que vivia este debate. Tampouco é uma narração mítica encenada, pois não retratava fielmente a linguagem mitológica: interrogava-a.

Tal qual se fazia ao mito, era como questionamento que o corpo social grego se apresentava na cena trágica, já que seu caráter histórico não se limitava a uma historiografia que apenas reproduzia a realidade. Sobre a orquestra grega, era preciso mostrar o extremo que o social e mitológico podem alcançar na figura do homem, apontando assim para o alcance tomado também na vida cotidiana.

A tragédia, ao apresentar mentalidades contemporâneas à sua época, direcionava-se para seus contrassensos, jogando com o esquema lógico para denunciar suas incoerências. Isto se dava tanto pelo caráter histórico, já citado, quanto pela consciência do fictício que a tragédia traz em seu bojo, o qual caracteriza sua origem e seu fazer em si própria, diz Vidal-Naquet (1981/2008, p. 270):

Não há outra origem na tragédia senão a própria tragédia. Que o protagonista saia do coro que canta um “ditirambo” em honra a Dionísio, que um segundo (com Ésquilo), depois um terceiro ator (com Sófocles) venham se juntar a ele no confronto entre o herói e o coro, não se pode explicar em termos de “origens”. E nada mais se explicará ao dizermos que a palavra “tragédia” significa, talvez, canto declamado por ocasião do sacrifício do bode (*trágos*). Não são bodes que morrem na tragédia, mas homens; e se há sacrifício, é sacrifício desviado de um sentido.

sua mãe o engoliu. Novamente a enciumada Hera quis destruir o deus e, ao se disfarçar de ama, convenceu a princesa Sêmele a pedir que Zeus se apresentasse em toda a sua epifania, o que, porém, não poderia ser suportado por mortais, provocando um incêndio no castelo e sua conseqüente morte. Na tentativa de salvar o filho que ela carregava no ventre, Zeus recolheu o fruto ainda em formação e o colocou em sua coxa, terminando ali a gestação (o que justifica o nome Dionísio: nascido da coxa). Com o nascimento da criança, Zeus então o enviou para ser criado por Ninfas e Sátiros no monte Nisa, onde nas primaveras novamente o efeito do vinho provocava êxtase e devotava a Dionísio contemplação e sacrifício.

Assim, a tragédia grega situa-se na encruzilhada do histórico e do mitológico, do político e do cortejo, de modo a estar nestes lugares sem, contudo, pertencer a eles a ponto de caracterizar-se como tal, pois sua origem é em si mesma. A tragédia é um fenômeno singular que engloba diversos temas e lhes dá lugar dentro de seu contexto cênico, onde o desfecho satisfaz tanto questões sociais (já que sempre prevalece o que privilegia os cidadãos), quanto realiza o destino traçado pelos deuses. Tais realizações são operadas através de uma linguagem que, ainda que recorra a outros discursos, é especificamente trágica.

A partir destes duplos lugares em que a tragédia insistentemente se mantém, podemos afirmar, com Vernant (1981/2008), que a polaridade é o que caracteriza o universo trágico. Não apenas por situar-se na fronteira entre os deuses e os mortais, como também a sua própria estrutura denuncia uma polaridade. De um lado o coro, composto coletivamente por cidadãos cuja representação era anônima, tinha por objetivo manifestar os temores e esperanças da comunidade espectadora, apresentando-se então como porta-voz da inquietação. No outro pólo, o herói trágico, encenado por um ator profissional, que representava um personagem de outra época, estranho à condição de cidadão, representando assim um passado ainda vivo.

Os conflitos apontados pelos paradoxos também se fazem presentes através da linguagem. Por estar em elaboração o estatuto jurídico, o vocabulário utilizado continha palavras que dentro deste campo assumiam diferentes significados - muitas vezes opostos - de acordo com o contexto, havendo ainda mais confusão quando tais palavras possuíam outra significação no campo religioso ou social.

A recorrência a diferentes vocabulários para a construção do enredo trágico lhe proporcionava um enriquecimento a partir de falhas, pois era pelo tropeço na comunicação entre os personagens que se arquitetava a grandiosidade trágica dos destinos ali encenados. Tais falhas, ao serem compreendidas e assistidas pelos espectadores, torna-os, segundo Vernant (1981/2008), consciência trágica. Contudo, a importância destes erros não está apenas em esclarecer seu papel na trajetória cênica, mas principalmente em levar estes erros para além da apresentação teatral, apontando-os no/ao homem, mantendo com o público uma relação que extrapolava a contemplação.

Portanto, o desenho da construção trágica, diz Vernant (1981/2008), parte do tragediógrafo em sua operação criativa - inaugurando uma forma de arte, o teatro, cujo texto escrito para encenação já não cabe dentro da literatura porquanto só faz sentido em ato -, mas

só se completa no encontro entre ator/coro e plateia. É no *Teatron*⁹ que a tragédia alcança sua significação.

Neste enredamento que alcança os vários elementos da tragédia grega, notamos que estamos caminhando sobre os pilares trágicos, trata-se dos componentes que estão além e aquém da encenação. Para melhor compreendê-los, faremos uma pesquisa sobre a estética particular que parece fundamentar a obra trágica, de modo a notar o germe estético que guia seu fazer.

1.2 – Estética Trágica

Para caracterizar esteticamente a tragédia grega, propomo-nos anteriormente a desenhar uma breve trajetória da noção de estética nas artes, aí ressaltando as diversas recorrências à tragédia. Neste movimento, buscaremos compreender como a tragédia foi lida por diferentes doutrinas filosóficas e, a partir disso, nos posicionaremos, desde aquela que elegemos por nossa perspectiva de leitura estética, a respeito da tragédia.

Atualmente, o uso do termo *estética* em ambiente acadêmico, de modo geral, faz referência à teoria da beleza nas artes. Porém, esta correlação direta entre beleza artística e estética não aparece na origem do termo; ao consultarmos um dicionário etimológico (MACHADO 1952/1997) descobrimos a origem do vocábulo advindo da língua grega: *aisthêtiké* como substantivo e a forma adjetiva *aisthêtikós*, sendo sua conceituação relativa àquilo que: “tem a faculdade de sentir ou de compreender; que pode ser compreendido pelos sentidos” (p. 48). Portanto, o conhecimento advindo dos sentidos restringiu-se ao Belo nas artes.

A redução da acepção inicial à atual teve um longo trajeto na história ocidental da filosofia. De partida, podemos afirmar, conduzidos por Nunes (1966/1999), que este vínculo entre beleza e arte não era estabelecido na cultura grega, já que o termo *Kalón* (Belo) vinculava-se à natureza e às discussões metafísicas, assumindo assim implicações de caráter intelectual e moral. Já a Arte encontra acepções nos termos *apóiesis*, referente à criação poética, e *téknen* – o qual tem seu correlato latino em *ars* -, alusivo a fabricações manuais, de modo que o sentido, em ambos os termos, remete Arte à noção de produção.

Sendo a tragédia grega da ordem da *apóiesis*, ela não se tornava tema das discussões filosóficas e teológicas concedidas pela doutrina platônica à beleza, tampouco do vínculo desta com o Bem. A partir disso compreendemos a escrita de Aristóteles a respeito da

⁹ Palavra grega que, segundo Azevedo (2001), significa “lugar de onde se vê”, indicando assim que é o lócus dedicado ao espectador que nomeia forma de arte teatral.

tragédia, quando em sua obra *Poética* (séc. IV a. C/ 1973) o filósofo caracteriza a arte trágica enquanto *mimesis* da natureza, direcionando seu estudo no sentido de fundamentar as particularidades da estrutura cênica e textual da tragédia, as quais seriam necessárias para o alcance do objetivo catártico.

Assim, advindo de uma herança platônica, onde a realidade era pensada como uma cópia imperfeita do mundo das ideias e a arte *mimesis* desta cópia, Aristóteles concebia a tragédia grega como construção, onde se podia criar ações com homens melhores que os reais, nestes provocando a purgação dos sentimentos de horror e piedade. Nesta concepção, notamos a noção de *apóiesis* como criação que dá forma àquilo que se encontra em potência na matéria bruta, porém, sob a visão aristotélica isso não passa por um alcance de ordem intelectual/belo.

A convergência de beleza, enquanto dotada de conhecimento, e arte, como criação para além da natureza, deu-se com Baumgarten, em sua obra *Estética ou teoria das artes liberais* em 1750. Segundo Nunes (1966/1999), a partir daí, a arte passa a ser dotada de um conhecimento sensível, o qual teria o mesmo valor científico que o conhecimento racional, ainda que fosse de outra ordem, respondendo assim ao anseio moderno de autorizar um saber a partir do teor científico que ele demonstra possuir. Com esta aproximação, o autor considerou que o conhecimento sensível, que tinha na estética seu representante científico e nas artes seus objetos, alcançava sua perfeição na beleza; dito em outros termos: o conhecimento adquirido pela percepção ascendia à verdade estética através do belo.

Assistimos, assim, ao reconhecimento da arte como objeto de conhecimento estreitamente vinculado à sua inserção nos cânones científicos, os quais respondem a uma lógica que, já na Grécia Antiga, hierarquizava as fontes de saber. Esta inserção ganhou força, diz Nunes (1966/1999), através de Kant, na obra *Crítica do Juízo* (1790). Ao se preocupar com os juízos de gosto na arte, o autor desenha, com linhas mais intensas, os princípios gerais que a criação artística deve obedecer, para ser considerada fonte de experiência estética e, conseqüentemente, de saber. Pela doutrina kantiana, uma experiência estética caracteriza-se pelo prazer desinteressado que provoca, por prescindir de responder a um conceito e, assim, ter um fim em si mesma.

Partindo disso, a estética como disciplina científica adquire sua originalidade, não por estudar o Belo – já que desde sua etimologia, *Kalón*, já era vinculado ao saber -, mas por situá-lo em uma perspectiva definida que não estaria sujeita a leis morais, simplesmente ao deleite. Porém esta definição, que à primeira vista parece atinente ao teor sensível da estética,

elege certos objetos artísticos como detentores de uma experiência estética em detrimento de outros, dando assim um caráter valorativo às artes quando converge os pontos subjetivos e objetivos, componentes de sua contemplação desinteressada, para determinados pressupostos.

Neste sentido, diz Nunes (1966/1999), uma obra artística, sob a pena kantiana, tem estatuto de experiência estética quanto mais se aproxima do produto da natureza, tal como a natureza impressiona quando parece criada artisticamente. De modo que a imaginação usa do entendimento e da sensibilidade, através do que Kant chama de um “jogo funcional da livre imaginação”, para promover um prazer estético de caráter universal, o qual harmonizaria sensibilidade e entendimento no objeto criado.

Vale interromper esta trajetória, que aqui esboçamos, para destacar que a estética em Kant oferece alguns pontos de possível contato com o que buscamos pensar a sublimação, na medida em que considera o objeto estético pelas vias da sensibilidade e gerador de um prazer desinteressado. Porém, quando aparta certos objetos da experiência estética por sua não conformidade com a natureza, estabelecendo assim regras universais para a crítica do gosto, a doutrina kantiana se distancia da perspectiva estética que propomo-nos dialogar com o conceito de sublimação¹⁰.

Retornando ao trajeto em que pensamos a noção de estética, notamos que sua concepção enquanto ciência vai ganhando forma através do estreitamento entre arte e saber, mas a equação que daí resultou foi desproporcional. Segundo Rancière (2009), com a universalidade do prazer advindo da contemplação artística e o delineamento das artes, a partir de sua verossimilhança com a natureza, fruto da concepção kantiana, bem como a anterior inauguração de uma ciência própria ao sensível instaurada por Baumgarten, a tradição filosófica que se seguiu despiu a arte de um saber particular, colocando-a como objeto a ser capturado por um saber exterior.

No entanto, explica-nos Rancière (2009), em Baumgarten o termo *estética* era referido a uma forma de conhecimento sensível, por ele chamado de conhecimento menor¹¹, que estaria em estado confuso, daí se diferenciando da lógica, a qual estaria regida por uma organização.

¹⁰ O diálogo com a filosofia de Kant nos remete à leitura feita por Lacan no Seminário VII – *A Ética da Psicanálise* (1959-1960/1995), onde o autor se contrapõe à ética kantiana, pois esta, ao pensar os princípios subjetivos da ação ligados às leis morais práticas que lhe dão universalidade, elege o Bem como ponto-guia desta universalidade. A ética psicanalítica – e a sublimação que daí também retira consequências –, pelo contrário, ao ser guiada pelo desejo, não pretende responder ao imperativo categórico da moral do bem supremo. Neste sentido, nosso distanciamento da filosofia estética de Kant funda-se na mesma perspectiva que guia Lacan: a evasão de uma leitura que use prerrogativas críticas para o estabelecimento de conceitos universais referidos ao Bem e ao Belo.

¹¹ “Menor” não no sentido de menos provido de saber, mas sim abaixo da superfície, a qual seria ocupada pelo conhecimento racional.

Já em Kant o que vemos, diz Rancière (2009), é o termo “estético” referente a um tipo de julgamento, o qual não tem suas bases de caráter moral, mas do jogo entre entendimento e sensibilidade. Ou seja, em sua inauguração e desenvolvimento enquanto duto, a estética não designava um domínio dos objetos pelo pensamento, caráter que depois veio assumir, principalmente no contexto do romantismo e do idealismo pós-kantiano.

Esta mudança de perspectiva da estética deu-se principalmente através da filosofia de Schelling que, ao propor uma unidade entre beleza (advinda da vida e apresentada na arte) e verdade, exerceu forte herança sobre o movimento romântico alemão. É interessante notar, guiados por Szondi (1964/2004), que as proposições Schellianas partiram sobremaneira de seus estudos sobre o trágico. Compreendendo a liberdade trágica em luta com um elemento objetivo que a ameaçaria constantemente, este pensador chega à asserção de que tal liberdade só seria alcançada à custa do declínio do herói e, justamente por isso, sua essência estaria nesta liberdade aniquiladora de si:

O essencial da tragédia é... um conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva. Esse conflito não termina com a derrota de uma ou de outra, mas pelo fato de ambas aparecerem indiferentemente como vencedoras e vencidas (Schelling, 1856, p.693 *apud* Szondi, 1964/2004, p. 31)

A partir desta imagem trágica de derrota e vitória, o filósofo pode conceber a arte como forma de elevar-se ao conhecimento Absoluto através da intuição artística, a qual se anteciparia ao acesso racional promovido pela filosofia. Instituído o Absoluto como ascese, Schelling coloca arte e seu saber sob a égide idealista.

As linhas idealistas traçadas por Schelling alcançam seu ápice com a filosofia de Hegel, na qual, segundo Szondi (1964/2004), a dialética não se apressa em direção à harmonia, como faz Schelling, mas se impõe como contraposição dinâmica. De modo geral, a doutrina hegeliana situa a arte como o primeiro degrau rumo ao alcance do Espírito Absoluto¹², sendo os demais degraus a religião e a filosofia.

Rumo ao alcance do Absoluto, a arte convergiria subjetivo e objetivo através da sensibilidade, daí produzindo o conceito de Ideia para coincidir com o Real. Esta produção da Ideia pelo sensível nas artes, diz Nunes (1966/1999), seria agente de uma espécie de consciência universal, à qual a filosofia hegeliana vincula determinadas formas de produção

¹² O esclarecimento profundo do conceito de Absoluto em Hegel requereria um estudo à parte, dedicando-se atentamente ao trajeto da filosofia hegeliana. Para nossos fins cabe, a título de caracterização geral, dizer que “o Absoluto é a realidade pensada em todas as suas relações” (Nunes, 1966/1999, p. 29), sendo composta pela ordem interna da liberdade, o Espírito, e a externa dos fenômenos, a natureza; os quais comporiam o pensamento e o vir a ser, mas nenhum deles conteria a totalidade do Absoluto. Assim, arte, religião e ciência atuariam na ordem interna que é o Espírito Absoluto.

artística capazes de reconstituir o Absoluto através da beleza, assim revelando o infinito no finito. Ou seja, a beleza seria a forma como as artes carregariam o Absoluto e, desta forma, teriam contato com a Verdade.

Novamente assistimos à beleza ser vinculada ao conhecimento tendo a arte como seu porta-voz, porém, na concepção de Hegel, o conhecimento que na arte se manifesta não se oferece suficientemente ao pensamento, como ocorre no conceito, mas como aparência exterior, concretamente individualizada, de um conteúdo interno. O pensamento hegeliano concebe este movimento a partir da ordem dialética entre autodivisão e autoconciliação, perspectiva que é elaborada pelo autor, diz Szondi (1964/2004), quando recorre à tragédia, para pensar a natureza ética em contraposição à natureza inorgânica nos espíritos do judaísmo e do cristianismo, o que é feito em um trabalho de juventude sobre o direito natural.

Mas as recorrências de Hegel à tragédia não se limitam a esta sua primeira apropriação do teor trágico vinculado a formas religiosas, ganhando destaque em seus *Cursos de Estética*, o que significou uma mudança de perspectiva que, nas palavras de Szondi (1964/2004, p. 42):

Essencialmente, o trágico não diz mais respeito à ideia do divino, que o dispensa na consciência religiosa; e se a autodivisão do elemento ético de fato é inevitável, embora seja determinada em sua concretude pelas circunstâncias, é acidental quanto ao seu conteúdo. Em oposição à primeira concepção, a segunda parece não ser imediatamente proveniente de um sistema filosófico e assim, de acordo com o seu posicionamento em uma estética, pretende abarcar todas as possibilidades trágicas.

Assim, com a inserção do trágico em uma acepção estética, Hegel faz da dialética um princípio universal ao qual nada escapa. Noção esta que, de acordo com Szondi (1964/2004), ganha contornos ainda mais marcados na *Fenomenologia do Espírito*, o que ocorre através de mais uma recorrência ao trágico: o conflito entre Antígona e Creonte, personagens que representariam respectivamente o Amor e a Lei.

Nota-se, desta forma, que o embate representado pela tragédia é intrínseco à filosofia hegeliana, pois caminha para a unidade no Espírito Absoluto, o qual seria alcançado pelo pensamento filosófico mas escaparia ao domínio das artes. De modo que a tragédia serve de modelo ao pensamento dialético de Hegel, sendo a ela recusado o alcance do Espírito Absoluto, já que é uma forma de arte. Neste curto-circuito em que a tragédia é situada, observamos novamente a submissão da dimensão trágica à legitimação da razão.

Novamente aqui se impõe a nós uma interrupção no trajeto de caracterização da estética e suas recorrências ao trágico, haja vista a clara sinalização desta perspectiva da filosofia

hegeliana ao campo da psicanálise. Ao remeter o conflito entre Antígona e Creonte a uma dialética entre amor e lei, e a consequente recusa deste conflito ao alcance do Espírito Absoluto, compreendemos o porquê da contraposição de Lacan (1959-1960/1995) a tal leitura: as contradições dialéticas não esgotam o teor trágico, pois este se impõe como paradoxo inconciliável. É justamente esta impossibilidade de conciliação que serve de sinalizador do desejo, marca da leitura lacaniana que, assim, situa o conflito entre os personagens em termos que ultrapassam a dialética.

Seguindo os passos lacanianos de ultrapassagem da via dialética, não nos serviremos da leitura estética feita por Hegel em sua utilização do trágico, ainda que consideremos sua importância para o campo estético e as heranças da doutrina hegeliana ao ensino de Lacan¹³. Nosso diálogo com a estética trágica busca uma leitura que suporte os conflitos inerentes à criação artística, para que o trabalho com o conceito de sublimação se estabeleça a partir da dimensão conflitiva que a pulsão implica.

Retomando nosso percurso, com a perspectiva dialética de Hegel e a anterior unidade entre beleza e verdade proposta por Shelling, estão dispostas as principais influências do movimento romântico. Partindo de tais ascendentes, o que se vê no romantismo, diz Nunes (1966/1999), é a arte ainda subordinada à razão, mesmo que ele surja como crítica ao racionalismo positivista.

No quadro romântico, a arte é compreendida como ironia do Espírito, ou seja, que o espírito se encarna na arte sob formas sensíveis para reduzir o indizível ao dizível. Sendo então a arte apenas um revestimento ultrapassável pelo conhecimento, ela é engolida pela ironia que representa, já que não transmite um saber que lhe seja específico, cabendo-lhe apenas a aparência harmônica da dinâmica em que se assenta.

Assim como estudiosos anteriores usaram a tragédia para postular suas teorias sobre a arte, os românticos também se lançarão sobre a obra trágica, a exemplo de Schiller e Hölderlin. Sem poder nos aprofundar na leitura que cada um fez a respeito do trágico, cabe traçarmos o fio romântico que os ligava em suas concepções: a conciliação entre arte e beleza realizada pela tragédia. Partindo disso, e da estreita relação entre filosofia e literatura ocorrida no romantismo, o que observamos, diz Rancière (2009), é a exposição de personagens

¹³ Tais heranças, segundo Guyomard (1996), são observadas no contexto do seminário sobre a ética e o comentário de Antígona, onde se vê em Lacan uma teoria do simbólico parcialmente herdada de Hegel e transmitida pelo ensino de Kojève. Ou seja, na mesma obra – Seminário VII - em que situamos as influências de Hegel, Lacan (1959-1960/1995) marcadamente a ele se contrapõe, reafirmando assim o movimento de construção particular da teoria psicanalítica que, desde Freud, ainda que se aproprie de certas heranças filosóficas e epistemológicas, não lhes têm fidedignidade, pois criam autonomia dentro do campo da psicanálise.

trágicos – sobretudo Édipo – destituídos de sua violência; o *pathos* trágico é apresentado ao nível de contradições dramáticas passíveis de resolução, tanto para a construção de uma perspectiva estética quanto para enredos literários e teatrais.

A utilização do *pathos* trágico, enquanto elemento essencial, só aparece com a filosofia de Schopenhauer, quando este compreende o trágico como antagonismo da vontade consigo mesma. Mas é com Nietzsche, na obra *O Nascimento da Tragédia* (1872), que o conflito paradoxal da tragédia toma corpo e ocupa lugar privilegiado no estudo da estética, posicionando-se contrariamente à tradição que até então viemos esboçando.

Segundo Nietzsche (1872/2007), os espetáculos trágicos davam lugar à organização bela, manifestada através da poesia e das ornamentações, paralelamente à vertigem das danças sob efeito do vinho e ao final catastrófico dos enredos, conjugando assim os impulsos apolíneos e dionisíacos. Tais impulsos, que em constante batalha fazem gerar sempre algo novo, estão presentes nas demais formas de arte enquanto vitória de um sobre o outro (nas artes plásticas seria o domínio do apolíneo sobre o dionisíaco e na música o inverso), mas encontram na tragédia o lugar para embate onde ambos têm destaque. A tragédia grega é por excelência a arte do conflito.

Portanto, o embasamento estético – pensado como movimento das estesias – caro à tragédia partia do conflito, cuja simetria das formas belas não representava a anulação da querela entre os impulsos apolíneos e dionisíacos. Noção que, segundo Nietzsche (1872/2007), a tradição filosófica e artística ocidental preteriu, erguendo os impulsos apolíneos a únicos representantes legítimos das artes e da ciência.

Por esta perspectiva, Nietzsche denuncia (1872/2007) que a racionalidade, a qual teve suas raízes no socratismo, assumiu lugar de destaque nas premissas que direcionam o olhar e fundamentam as criações artísticas e discursos científicos; sendo então a sobrevivência da tragédia e do espírito trágico uma contramão a esta lógica, pois suscita a manutenção da antinomia entre impulsos que compõem o trágico. Aqui já observamos uma leitura que se aproxima do que buscamos para pensar estética trágica.

Fazendo uma dilatação da noção de paradoxo criativo, Nietzsche (1872/2007) vincula os impulsos apolíneos e dionisíacos ao sonho e à embriaguez humana, mostrando que, tal qual a arte, o homem se assenta no constante embate entre o *Principium Individuationis* construtor da aparência, trabalho de Apolo, e a quebra extática de qualquer equilíbrio, promovida por Dionísio. Partindo disso, o autor profere que “só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (p. 44), pontuando que o processo criativo, no qual todos

estão imersos, faz de cada um sujeito e objeto da composição artística que é o mundo, atuando nele como poetas, atores e espectadores trágicos:

Também a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a pleora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo. (p. 100)

Sem qualquer compromisso com o apaziguamento harmônico, a estética em Nietzsche dispõe homem e arte no lusco-fusco de aniquilamento e construção; de modo que o saber, também pensado por uma égide conflitiva, já não pode ser fruto de uma distanciada apropriação humana do objeto artístico. Daí a recorrência ao horror que Édipo representa, seu saber é uma ofensa às ordens sagradas da natureza e é também a grandiosidade do herói que, pintado como salvação e maldição da polis, apresenta-se como máscara do proto-herói Dionísio em sua condição de ápice e ocaso.

Neste sentido, podemos dizer que *Aisthêtiké* em Nietzsche toma contornos de um saber que, advindo dos sentidos, se apropria de todo movimento por eles produzido, sem eleger ou preferir nenhuma de suas naturezas. Tal perspectiva se mostra atinente àquilo que buscamos para o diálogo com a psicanálise, pois além de não submeter a arte ao conhecimento, situa o sujeito na convergência de ambos. Com isso, buscaremos compreender como a estética em Nietzsche pode contribuir com o conceito de sublimação em psicanálise.

1.3 – Estética entre *Ágon* e *Trieb*.

Na tentativa de dar contornos à estética, notamos que a tragédia serviu de ícone a leituras que o fizeram desde diferentes linhas, sendo o conflito ponto comum a todas porque diz da essência mesma do trágico. Tal essência, segundo Almeida (2008), fez com que os primeiros escritos de Nietzsche, dedicados aos temas da estética e da cultura de modo geral, se direcionassem ao mundo helênico não a partir da filosofia que dali se ergueu, sobretudo desde Sócrates, mas de uma cultura trágica, ou seja, em Nietzsche pensar acerca da estética requer uma ênfase no conflito que a cultura grega oferece.

Porém, não se trata de qualquer forma de conflito ou oposição, pois a concepção de conflito com a qual Nietzsche (1873/1989) trabalha está em íntima ligação com o devir, o que

lhe oferece um teor de movimento contínuo. Para a construção de tal perspectiva, Nietzsche (1873/1989) recorre à filosofia de Heráclito, e nos diz que, a partir deste pré-socrático, a única medida possível é o combate enquanto contradição inerente ao homem, pois, tal qual o fogo, é uma metáfora para o devir, na medida em que é o princípio da criação e da destruição a um só tempo.

O conflito está ligado, nestes termos, à construção e destruição que, sem um caráter moral, pode ser pensado como um jogo sem trégua nem termo, pois qualquer um destes significaria o fim do circuito criativo que aí se encadeia. Trata-se do *ágon* trágico que, sempre a alimentar as criações e dar-lhes condição de circulação, oferece ao caráter beligerante do conflito uma visão estetizante do mundo ao conferir-lhe o teor lúdico.

O trágico se constrói a partir desta estetização dos opostos que, por serem mantidos irresolutamente ligados pelo jogo, fazem do paradoxo uma afirmação trágica da existência. Partindo dessa concepção, Nietzsche (1873/1989) vincula à dialética o ápice do que no socratismo se viam os germes, a saber, o ocaso do êxtase dionisíaco. Pois, ao colocar em oposição o que outrora se suportava no paradoxo, a busca pela unidade ganha força, já que apenas Um pode ser o vitorioso no confronto dialético, estancando assim a ludicidade do *ágon* trágico.

Na crítica direcionada à filosofia advinda desta dialética – a qual tem seu nascimento na introdução do diálogo aos cantos trágicos –, Nietzsche (1873/1989) parece insistentemente fugir a qualquer tentativa de resolução do combate, mostrando-nos a afirmação da problemática trágica, pois é por manter-se enquanto problema que a criação pode ser vinculada ao devir e não se encerrar na materialidade do uno. A busca por unidades, contudo, não é negada pelo autor, que compreende ser pelas vias da individuação que a tragédia e o homem trágico se constroem, os quais não se sustentariam no puro aniquilamento dionisíaco, de modo que o *ágon* seria também uma forma de civilizar a crueldade inerente a eles.

Por esta perspectiva pode ser pensada a noção de alegria trágica, a qual seria um contrassenso sob o olhar dialético, onde prazer e sofrimento se dispõem em oposição contraditória. Na concepção que suporta horror e prazer, a celebração da queda do herói surge como um jubiloso rompimento com a unidade, que deve então retomar seu jogo agonístico com a desconstrução e manter a criação que, desta forma, não conhece início nem fim.

A partir desta dinâmica criativa, diz Almeida (2008), aparece nos escritos de Nietzsche o termo *sublimação*; vinculado a uma espiritualização ou refinamento das forças através do processo criativo; o termo ganha espaço nas últimas obras do autor com a noção de vontade

de potência, mas já se apresenta nos escritos trágicos. Esta recorrência à expressão sublimação se mostra como um importante ponto de interseção, o qual toca diretamente nosso tema de pesquisa, na medida em que o sublime se apresenta na estética trágica como forma de dar contornos artísticos àquilo que não poderia ser suportado em estado puro, diz Nietzsche (1872/2007):

Aquí, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a *arte*; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime* enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea. (p.53)

Sendo o sublime uma representação domesticada do horrível, devemos compreendê-lo como forma de fazer familiar o selvagem, o que, nos diz Nietzsche (1872/2007), deve ser pensado menos como contenção e mais como um ato salvador operado pela arte grega, que ao expandir-se alcança o homem. Nesta perspectiva, nota-se que o acento é colocado sobre as vias pelas quais a criação se dá, é nas costuras entre homem e arte, e não no objeto último que ali se concretiza, que novamente o trágico se afirma como paradoxo inerente ao homem. Através da arte, pode ele fugir da vida ordinária e dar vazão ao êxtase modelado em beleza.

Esta perspectiva nos mostra, novamente, que é ao homem que a estética se refere; segundo Nietzsche (1872/2007), a cultura grega aponta-nos a íntima ligação entre os ornamentos criados e seu criador, ligação que a modernidade, e o sujeito que a partir dela se inscreve, torna prosaica e assim afasta o caráter estético da existência humana. Portanto, a leitura nietzschiana, na medida em que não faz apenas uma análise da cultura grega, mas a ela retorna para construir sua filosofia, insere-se diretamente na tradição trágica para pensar o sujeito através de uma estética muito particular. Leitura que se aproxima da concepção de estética em que buscamos dialogar com a psicanálise.

A inserção de Nietzsche na tradição trágica dispõe o sujeito em um jogo entre medida e desmedida, o qual parece nos encaminhar para difíceis articulações: como pensar o trabalho do sublime sem que este signifique a inibição da força criativa, que é por natureza irrepresentável? Interrogação que muito se assemelha à dinâmica entre pulsão e representação em psicanálise, tal semelhança não é gratuita, pois, segundo Gondar (2006), as leituras nietzschiana e freudiana estão fundadas na noção de *Trieb*, a qual, conforme comentamos anteriormente, tem sua origem no campo da estética e se refere à força que impulsiona a

criação. Compreendemos assim a íntima relação, estabelecida tanto pela psicanálise quanto por Nietzsche, entre o sublime da arte e o sujeito, porquanto são atravessados pelo *Trieb*.

Em Nietzsche, diz Gondar (2006), o termo está vinculado às pulsões estéticas, o apolíneo e o dionisíaco, que em suas parcialidades apontam para a busca de autoafirmação de cada uma, ao mesmo tempo em que apontam para a necessidade da implicação entre ambas, já que em estado puro se voltariam contra a própria vida, seja em forma de enrijecimento apolíneo ou de aniquilação dionisíaca. É preciso, portanto, uma proporção tal entre as pulsões estéticas em que a unidade não implique síntese ou sobreposição, constituindo assim o trágico por excelência em sua constante batalha agonística.

Observamos aí a proximidade entre o pensamento nietzschiano e a psicanálise e, ainda que reconheçamos suas devidas diferenciações, o solo pulsional parece lhes dar uma leitura acerca do sujeito fundada no embate. Neste sentido, diz Gondar (2006, p. 110-111):

Freud e Nietzsche são pensadores do embate; para eles o campo pulsional não é a mera coexistência do diverso, mas uma arena na qual as forças se confrontam sem possibilidade de síntese apaziguadora. Todas as pulsões são parciais, não existindo uma pulsão que totalize ou subsuma essa parcialidade conflitante. A unidade das pulsões seria apenas aparente, e a crença nesta possibilidade de síntese pulsional estaria a serviço de uma suposta instância única: a moral civilizada, objeto das críticas de Freud e de Nietzsche. Por sob a aparente unidade de qualquer atividade humana o que se encontra é o disparate pulsional, o formigamento constante das forças que pressionam para lados diversos.

Por situar suas leituras no pulsional, Nietzsche e Freud podem compreender o sujeito também sob um viés estético, tal qual faz o trágico. Com isso, ambos se afastam da tradição moderna na qual a própria noção de sujeito surge, ou seja, a leitura a partir do *Trieb* implode a concepção de homem situado na privatização da consciência, onde esta representa, diz Figueiredo (1998), uma forma de garantir a soberania da subjetivação. Assistimos a uma leitura que se aproxima muito da tradição grega, contudo, não deixa de se ater ao paradigma moderno, operando por dentro uma suspeita acerca do sujeito fundado na consciência.

Pensando a partir deste viés de suspeita acerca do sujeito é que Foucault (1968/1997) atribuirá o título de “hermenêutica” aos discursos de Freud e Nietzsche, incluindo também Marx nesta tradição. Colocando-os em contraposição a uma semiologia, o autor ressalta a operação de mudança na natureza dos símbolos e na forma de interpretá-los, operação que na psicanálise é realizada através da perspectiva do inconsciente e das regras que conduzem o trabalho interpretativo do analista, ao passo que em Nietzsche a interpretação em sua condição de inacabamento servirá como forma de denunciar a falácia de profundidade do discurso metafísico.

Segundo Foucault (1968/1997), ao tomar a interpretação como tarefa infinita, porque sempre fragmentária, Freud e Nietzsche destituem-se de uma noção de origem, o que irá abalar a soberania do sujeito, na medida em que trazem em seu bojo a impossibilidade de pensar uma origem genealógicamente encontrável, o que em psicanálise remeterá ao sujeito do inconsciente¹⁴. Com isso, os discursos freudiano e nietzschiano se apresentam como um saber interpretativo que, diferentemente do discurso da ciência positiva, se constroem sem a pretensão de emitir uma palavra definitiva sobre o sujeito, apontando assim o teor de invenção e ficção associado à verdade.

Neste sentido, quando buscamos pensar uma leitura estética acerca do sujeito pautada no *Trieb*, é por considerar o caráter inventivo que o termo oferece à constituição do sujeito e aos discursos desenvolvidos sobre ele. Não se trata, portanto, de um simples transporte de uma estética, em seus adornos artísticos, para o sujeito, pois *Trieb* aparece na obra de Freud e Nietzsche como uma força que atravessa tal sujeito em suas mais diversas manifestações, denunciando que não é na superfície que está localizado e que sua energia aponta para o sexual.

Em Nietzsche, diz Gondar (2006), o caráter sexual das pulsões não aparece de forma tão clara como na psicanálise, mas podemos notar que o autor considera a presença de tal caráter. Sobretudo quando trata do impulso dionisíaco, lemos em seus escritos trágicos a presença do sexual e da agressividade na base do disjuntivo, o qual precisa ser ornamentado pelo belo.

Sempre com um tom de não-totalização e força propulsora, as pulsões a partir da leitura nietzschiana atuam de forma a estetizar a existência, o que se daria através de uma transfiguração da sensualidade que, segundo Chaves (2007), não deve ser confundida com uma supressão, mas pensada como modo de reconfigurar a sensualidade em nome de um determinado tipo de vida. Porém, nesta busca por um ideal de vida pode haver um empobrecimento da mesma fonte pulsional que lhe deu ensejo, o que ocorreria no caso do

¹⁴ Seguindo esta chave de leitura com relação à psicanálise Foucault, em *A Verdade e as Formas Jurídicas* (1973), dirá que o discurso psicanalítico se constrói a partir de uma descentralização do sujeito cartesiano, a qual, por ocorrer dentro do próprio discurso científico, opera uma implosão da subjetividade fundada na consciência, impingindo sobre o sujeito um saber que lhe escapa. Nas palavras do autor: “A psicanálise foi certamente a prática e a teoria que reavaliou da maneira mais fundamental a prioridade um tanto sagrada conferida ao sujeito no pensamento ocidental. Há dois ou três séculos, a filosofia ocidental postulava, explícita ou implicitamente, o sujeito como fundamento, como núcleo central de todo conhecimento, como aquilo em que e a partir de que a liberdade se revelava e a verdade podia explodir. Ora, parece-me que a psicanálise pôs em questão, de maneira enfática, essa posição do sujeito”. (FOUCAULT, 1973/2003, p. 9-10)

ideal ascético ao vincular-se à moral, sendo o retorno ao mundo helênico, enquanto “vida como fenômeno estético”, uma forma de escapar a tal empobrecimento¹⁵ pulsional.

Nesta elaboração nietzschiana acerca dos ideais ascéticos notamos uma semelhança com a denúncia freudiana do mal-estar em que a civilização se assenta, mostrando-nos que o solo pulsional, por ser eminentemente conflitivo, dá vazão a diferentes configurações, podendo inclusive voltar-se contra sua natureza primordial, ou seja, a sexualidade. A semelhança entre suas leituras também se apresenta no lugar ocupado pela arte nas dinâmicas pulsionais – consequentemente, pela sublimação que a ela está associada -, pois em ambos ela surge como possibilidade de vazão pulsional em que a dimensão conflitiva e selvagem não é renunciada, pelo contrário, apresenta-se como condição *sine qua non* da criação artística.

A partir desta ótica, o sujeito e sua produção são postos sob o juízo do fundamento conflitivo, de modo que o histórico nele se dispõe através de uma leitura que se afasta de uma historiografia que se limite a descrever o factual e encadeá-lo linearmente. Isto pode ser comprovado pelo próprio uso do termo *Trieb*, de origem e emprego diferente das leituras de Freud e Nietzsche, mas que lhes serve como importante operador conceitual, assumindo uma autonomia dentro de seus discursos.

Tal postura também se vê na recorrência à arte trágica para desenvolver conceitos e teorias sobre o sujeito marcado pela modernidade, o qual sequer podia ser concebido na tragédia grega. O que assistimos é a ida a outros campos para deles retirar termos e concepções que servirão de questionamento ao saber construído, porém, tais termos assumem um caráter diferenciado de seu original, pois a eles se acrescenta a marca da apropriação realizada. Trata-se, portanto, de um movimento conceitual que opera uma dupla reconstrução: no discurso original e do atual.

Destarte, o apelo ao vocabulário de outra época para a construção de seus arcabouços teóricos não se dá por uma mera analogia que aloca de forma alienada tal vocabulário na atualidade, tampouco se refere a eles unicamente pela superfície aparente que oferecem, mas vão àquilo que ultrapassa a localização datada de sua criação. Trata-se do que Baudelaire (1996) refere ao imutável da arte, seu caráter eterno que não basta apenas ser transportado para a modernidade, mas nela se inscrever através do efêmero e contingente que o histórico

¹⁵ Segundo Chaves (2007), no decorrer da obra nietzschiana, sobretudo em *Humano, Demasiado Humano*, o autor abandona a possibilidade de um retorno ao mundo helênico, porém, ainda que compreendamos as linhas gerais que regem o desenvolvimento da obra do autor, não iremos nos deter em seus pormenores que levaram a tal abandono, atendo-nos aos escritos dedicados à cultura trágica como ponto de diálogo com a psicanálise.

oferece, fazendo com que a história seja compreendida como registro que atualiza o que atravessa o tempo.

É neste sentido que podemos afirmar que as leituras de Freud e Nietzsche são modernas¹⁶, não no sentido de compreender o sujeito em sua subjetivação consciente como faz a tradição cartesiana, mas de inscrever o eterno do atual. Desta forma, compreende-se o moderno como o que Baudelaire (1996) diz ser o poético no histórico, o que só pode ser realizado quando nenhum aspecto da vida é indiferente, dando ao homem e à arte uma inevitável dualidade. Sendo, portanto, através da recorrência ao *Trieb* e ao trágico que lhes atribuímos esta leitura, compreendemos que tais recorrências lhes oferecem a possibilidade de pensar o sujeito a partir do poético e estético que constituem o sujeito em sua inscrição dual.

A partir deste desenho aqui esboçado, alcançamos um olhar estético que aproxima a perspectiva freudiana da leitura de Nietzsche, as quais não abandonam o valor do paradoxo conflituoso para a construção de um saber sobre o sujeito. Sem dar a Freud o título de nietzschiano¹⁷, podemos dizer que suas insistências na manutenção do paradoxo o fazem compartilhar de posturas comuns face à relação entre saber e arte. Cabe-nos, agora, compreender como esta postura se mostrou no desenvolvimento do conceito de sublimação em Freud, servindo de herança a Lacan.

¹⁶ Hannah Arendt (1954/1972) faz uma leitura sobre a modernidade que se aproxima desta que exploramos a partir de Baudelaire, porém, a autora não busca defender a modernidade nos termos baudelairianos, mas compreender a quebra com a tradição ocorrida na modernidade a partir da mudança na noção de história. Nas palavras da autora: “No início da história ocidental, a distinção entre a modernidade dos homens e a imortalidade da natureza, entre as coisas feitas pelo homem e as coisas feitas por si mesmas era o pressuposto tácito da História. Todas as coisas que devem sua existência aos homens, tais como obras, feitos e palavras são perecíveis, como que contaminadas com a mortalidade de seus autores. Contudo, se os mortais conseguissem dotar suas obras, feitos e palavras de alguma permanência (...) os próprios mortais encontrariam seu lugar no cosmo, onde todas as coisas são imortais, exceto os mortais” (p. 72)

¹⁷Uma aproximação ao pensamento de Nietzsche é pontuada pelo próprio Freud em *A História do Movimento Psicanalítico* (1914/1996), porém, tal aproximação é feita pelo autor em forma de hesitação: “Em anos posteriores, neguei a mim mesmo o enorme prazer da leitura das obras de Nietzsche, com o propósito deliberado de não prejudicar, com qualquer espécie de ideias antecipatórias, a elaboração das impressões recebidas na psicanálise. Tive, portanto, de me preparar — e com satisfação — para renunciar a qualquer pretensão de prioridade nos muitos casos em que a investigação psicanalítica laboriosa pode apenas confirmar as verdades que o filósofo reconheceu por intuição.” (p. 26)

CAPÍTULO 2 – Sublimação na Psicanálise

O retorno à seara psicanalítica, após o desvio feito para caracterizar o terreno trágico que nos serve de ponto de encontro, se dá sobre um movediço terreno: a sublimação. Qualificamos de movediço porque Freud não tem um trabalho sistemático que esclareça e desenvolva o conceito, já que, como é sabido a partir das notas do editor inglês James Strachey que acompanham *As Pulsões e Suas Vicissitudes* (1915/1996), possivelmente foi extraviado o trabalho freudiano que versava sobre sublimação. O que não significa que o conceito não tenha se mostrado e criado importância na obra de Freud, inclusive servindo a Lacan (1959-1960/1995) para pensar a ética da Psicanálise.

Com um caráter de fluidez, o conceito de sublimação ganha espaço dentro do vocabulário psicanalítico, deslizando por diversos outros temas, como sua relação com as instâncias ideais, os pontos de aproximação e distanciamento com a formação reativa e a inibição, entre outros. Estes movimentos do conceito o referem à constituição da subjetividade a partir de questões clínicas, bem como à construção do laço social através de produções artísticas e culturais. Por isso, faz-se necessário sublinharmos o trajeto tomado por esta fluidez dentro da obra freudiana, para que compreendamos os desdobramentos tomados pelo conceito que, nos ajudem a articulá-lo dentro de nossos objetivos.

2.1 – Sublimação: um percurso.

A primeira referência ao termo sublimação aparece sob a pena freudiana em carta enviada a Fliess de 2 de maio de 1897, na qual lemos: “As fantasias derivam de coisas que foram *ouvidas*, mas só compreendidas *posteriormente*, e todo o seu material, naturalmente, é verídico. São estruturas protetoras, sublimações dos fatos, embelezamentos deles e, ao mesmo tempo, servem como auto-absolvição” (FREUD, 1897/1996, p. 296), o que mostra sua íntima ligação com a criação fantasiosa. Mais à frente, no rascunho L que acompanha tal correspondência, novamente a sublimação aparece vinculada à fantasia, de modo que Freud busca compreender, através desta vinculação, a arquitetura neurótica, sobretudo histérica, considerando o caráter elevado que a sublimação oferece à fantasia.

Neste momento da obra freudiana, ainda que já se observem características que marcarão a sublimação por grande parte de seu trajeto, o termo não aparece, comenta Strachey em nota que acompanha ESB, com o sentido psicanalítico que posteriormente adquire enquanto conceito, mas à sombra da histeria. A compreensão do conceito, que mesmo vinculado à histeria não está subsumida a ela, ganha corpo em 1905, com a publicação de

Fragmentos da Análise de um Caso de Histeria (caso Dora), escrito desde 1901, e *Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade*.

No caso Dora, lemos as palavras de Freud (1905/1996) referirem à sublimação um caráter de assexuação, cujo objetivo seria elevar os impulsos sexuais de natureza perversa para fins culturais. Na mesma obra, Freud (1905/1996) também irá referir a sublimação à transferência, apresentando-a como forma de reedição transferencial, na qual há moderação do conteúdo e possível apoio da fantasia na atualidade através de uma “certa arte”. Ou seja, a sublimação novamente aparece como forma de dar contornos menos sexuais àquilo que está representando, porém, agora já não se refere apenas à dinâmica histórica como dessexualização.

Nos três ensaios, a ideia de transformação da polimorfia perversa também se apresenta, porém desta vez não remetida apenas à pulsão sexual, mas também à pulsão de saber, a qual seria uma forma sublimada de dominação, e à pulsão escopofílica, na qual a atuação da sublimação garantiria a orientação da pulsão sexual para outros alvos através do olhar¹⁸. Há ainda nos Três Ensaio uma aproximação da sublimação ao mecanismo de formação reativa, realçando aí um teor defensivo muito próximo àquele referido na correspondência com Fliess.

Destes ingressos no tema da sublimação, o que observamos são esboços de um conceito que circula sobretudo por duas esferas: a dessexualização e o laço social. O que à primeira vista os coloca em uma simplória relação autoexplicativa – o laço social se dá graças à dessexualização, enquanto esta ocorre por conta do laço social – é problematizado pela estreita ligação que estas duas esferas mantêm com a sexualidade.

Segundo Kupermann (2003), a problemática instaurada pela sexualidade faz com que, ao ser referido em diferentes momentos da teorização freudiana, o conceito de sublimação como mudança do caráter manifestamente sexual das pulsões oscile dentro da obra entre duas perspectivas: uma que considera a sublimação como dessexualização pulsional e outra onde a sublimação pressupõe o sexual, pois se dá fora do recalque.

A primeira noção é claramente apresentada em *Moral Sexual “Civilizada” e Doença Nervosa Moderna* (1908/1996), obra em que se inaugura a sublimação como conceito, o qual é invocado para pensar a equação sujeito-civilização. Neste momento da obra freudiana, o

¹⁸Neste sentido, a pulsão de saber e a pulsão escopofílica, ainda que não sejam consideradas propriamente sexuais, mantêm uma íntima relação com a sexualidade perverso polimorfa, alvo da análise freudiana. Este esclarecimento é feito pelo próprio Freud em nota de rodapé acrescentada em 1915 a obra *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, o que demonstra que a leitura feita pelo autor acerca da sublimação, mesmo que a remeta a pulsões de outra natureza, não a deixa escapar do caráter sexual.

sentido de dessexualização que a sublimação carrega serve à ordem civilizatória e contrapõe-se à libido, já que está submetido ao princípio de realidade. Nesta obra, notamos um claro questionamento acerca da inserção do sujeito na cultura à custa da sexualidade¹⁹.

No rastro do que fora elaborado anteriormente em *Três Ensaio*s e no *Caso Dora*, a perspectiva que iguala sublimação e dessexualização, claramente apresentada em *Moral Sexual Civilizada*, acompanha grande parte da trajetória freudiana sobre o assunto. Tal perspectiva se apresenta sobremaneira no quadro da primeira teoria das pulsões, mas, vinculada ao conceito de narcisismo, alcança também a segunda tópica freudiana em *O Ego e o Id* (1923/1996).

A segunda perspectiva, diz Kupemann (2003), concebe a sublimação como independente do recalque; seria uma satisfação erótica alcançada através de uma saída criativa e partilhada socialmente. Destituindo assim a imagem de dessexualização do processo sublimatório e vinculando-o à plasticidade proporcionada pela simbolização, esta perspectiva ganha corpo com a dualidade pulsional entre pulsões de vida e pulsão de morte.

Ainda que os contornos sejam mais marcados na segunda teoria das pulsões, como notamos toda sua força em *O Mal-estar na Civilização* (1930/1996), esta segunda concepção de sublimação é esboçada pela primeira vez em *Leonardo da Vinci e Uma Lembrança da sua Infância* (1910/1996). As raízes desta perspectiva estão presentes também nas elaborações sobre o narcisismo e as instâncias ideais, conforme lemos em *Sobre o Narcisismo: uma Introdução* (1914/1996) e *Luto e Melancolia* (1917/1996), onde claramente a sublimação se contrapõe à idealização e se vincula à erotização.

Como pode ser observado, as duas perspectivas se desenvolvem simultaneamente no arcabouço freudiano, e é justamente na obra em que a segunda perspectiva se anuncia que tal simultaneidade se mostra mais patente. Ou seja, em *Leonardo da Vinci e Uma Lembrança da sua Infância* (1910/1996) há os germes de uma leitura da sublimação vinculada à erotização, em convívio com o empobrecimento da sexualidade, provocado pelo trabalho sublimatório em sua função civilizatória. Segundo Kupermann (2003), o “caso Leonardo” é emblemático para pensar a sublimação, porque o convívio das diferentes perspectivas sinaliza uma mudança de paradigma operado no pensamento freudiano, no qual Freud sai de um modelo cientificista e passa a um modelo estético.

¹⁹É importante ressaltar que no mesmo ano em que Freud publica *Moral Sexual “Civilizada” e Doença Nervosa Moderna*, onde a sublimação se refere à dessexualização, ele publica também *Escritores Criativos e Devaneios* (1908), obra na qual, através da criação artística, a sublimação aparece relacionada ao brincar e ao caráter erótico que este carrega, bem como ajuda a pensar a questão do fantasiar.

Ao referir-se a um personagem que é cientista e artista, Freud (1910/1996) nota que Leonardo da Vinci atua nos dois principais produtos sublimatórios, porém, o que lemos sob a pena freudiana, são diferentes disposições tomadas pela sublimação em cada uma destas práticas. À ciência é referido o empobrecimento erótico, ao passo que na arte haveria um sobressalto da pulsão sexual. Estes diferentes registros, arte e ciência, mostram a Freud (1910/1996) que a natureza do destino sublimatório não pode ser pensada apenas sob a condição recalcadora do laço social, mas que neste parece ser costurado algo da ordem da satisfação sexual.

Assistimos assim a sublimação ser disposta em um lugar paradoxal, já que as análises realizadas por Freud (1910/1996) aludem diferentes leituras ao destino pulsional sublimatório sem, contudo, impor uma separação tão bem marcada entre elas. Mesmo na concepção científica de Leonardo, vinculada à repressão sexual, o caráter de transbordamento aparece, nos diz Freud (1910/1996, p. 83):

Na verdade, Leonardo não era insensível à paixão; não carecia da centelha sagrada que é direta ou indiretamente a forma motora – *il primo motore* – de qualquer atividade humana. Apenas convertera sua paixão e, ao atingir o auge de seu trabalho intelectual, isto é, a aquisição do conhecimento, permitia que o afeto há muito reprimido viesse à tona e transbordasse livremente, como se deixa correr a água represada de um rio após ter sido utilizada. Quando, ao chegar ao clímax de uma descoberta, podia vislumbrar uma vasta porção de todo o conjunto, ele se deixava dominar pela emoção e, em linguagem exaltada, louvava o esplendor da parte da natureza que estudara ou, em sentido religioso, a grandeza do seu Criador.

A criação intelectual é assim pensada como um desvio da natureza manifestamente sexual, criação esta que já não pode ser considerada apenas enquanto recalque, já que no alcance do saber o teor impulsivo retorna, delatando o sexual que estivera presente em sua arquitetura. Em outros termos, o impulso sexual atua no trabalho intelectual mas, de forma diferenciada do que ocorre na arte, só demonstra sua sede erótica ao final do trajeto percorrido.

Notamos que, neste traslado, o conceito de sublimação já apresenta algumas mudanças, de modo que no caso Leonardo a sublimação está sempre orbitando entre uma aproximação com a repressão e um afastamento dela. O personagem cientista e artista, ao mostrar a Freud os liames entre criação e sexualidade, ordenados em sua atitude de fuga e indiferença das obras de arte e maior aproximação da produção intelectual, bem como na indeterminação entre lembranças e fantasias, parece reafirmar a crítica levantada à moral sexual civilizatória.

Porém, estes mesmos elementos oferecidos por Leonardo a Freud apontam para uma leitura que não se esgota na crítica à civilização, pois inclui o desenvolvimento da sexualidade²⁰.

As disposições da sexualidade na sublimação, que em Leonardo o inclinaram ao trabalho intelectual em prejuízo da arte, mostram que o sexual possui um tom criativo próprio a sua natureza, de modo que tal inclinação diz respeito aos caminhos tomados e não à destituição de sua natureza criativa. Esta concepção, que nos remete à base inconsciente da sexualidade, é trabalhada por Freud em *Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente* (1905), obra na qual o conceito de sublimação não é pontuado, mas que deixa importantes consequências para o trabalho acerca da vicissitude sublimatória, pois trata dos processos que jazem na criação.

O trabalho do chiste, em sua relação com o cômico e o humor, nos dão importantes pistas a respeito do trabalho operado pelo pensamento para sua elaboração, pois na criação chistosa é preciso que o pensamento mergulhe no inconsciente, lá encontrando o estágio lúdico²¹ que lhe serve de fonte. Portanto, é ao ter acesso ao jogo, enquanto estágio inconsciente mais arcaico, que pode o sujeito criar um chiste e obter prazer através do regresso do pensamento à sua fonte infantil.

Este movimento de retorno ao lúdico para a criação de algo que provoca prazer no criador e alcança também outros sujeitos, oferece importantes elementos para pensarmos a sublimação. O que se mostra ainda mais claro quando Freud (1905/1996), em sua pesquisa a respeito dos vários estudos sobre o cômico e chiste, o refere a uma atitude estética, a qual se distancia do trabalho, justamente por seu caráter lúdico.

A criação, nestes termos, está intimamente vinculada à ludicidade que o prazer infantil carrega - concepção bem delineada em *Escritores Criativos e Devaneios* (1908) -, sendo a atitude estética que daí decorre uma forma de contrapor-se ao enrijecimento do recalque. O que lança luz sobre as duas ordens de sublimação evidentes em Leonardo: a que se vincula à criação artística parece manifestar a atitude estética, ao passo que no trabalho intelectual, ainda que sua fonte seja o sexual, já há um afastamento do lúdico primordial.

²⁰ E aqui, quando nos remetemos ao desenvolvimento da sexualidade estamos considerando tanto a erotização presente na sublimação que aparece neste escrito, quanto a detalhada análise feita por Freud (1910/1996) da vida sexual de Leonardo. Análise que é realizada através da atenção ao sonho com o milhafre, o desconhecimento do corpo feminino, o impulso de pesquisa como um controle dos afetos sexuais e o conceito de narcisismo que, segundo a nota introdutória de James Strachey que acompanha a obra, surge pela primeira vez nos escritos freudianos.

²¹ Este caráter lúdico que possibilita a criação chistosa mostra pontos de aproximação com a noção de *ágon* em Nietzsche (1873/1989), que anteriormente debatemos.

Outra importante contribuição que o estudo sobre o chiste nos deixa é a implicação subjetiva que sua criação pressupõe (implicação esta que o distingue na classe do cômico), pois é somente com um movimento advindo do sujeito que pode haver criação chistosa, bem como é na implicação do outro, um terceiro, que o chiste fecha seu ciclo e provoca riso. É nesta íntima ligação entre quem produz o chiste e sua compreensão enquanto tal que se situa a consideração estética do humor.

A partir desta noção de consideração estética do humor, surge outra importante implicação ao nosso estudo: a estética aparece sob a pena freudiana como forma que não se restringe ao juízo de gosto, dizendo respeito a algo que, quando captado se dá via riso, mas que não se explica por ele, pois algo lhe escapa. Trata-se, pois, do prazer em sua perversa polimorfia, construindo uma noção de estética que diz do fugidio próprio ao sujeito do inconsciente.

Vemo-nos, assim, novamente diante da ligação entre sujeito, em suas particulares formas de prazer, e criação; deixando de herança à sublimação a perspectiva de que, por se tratar de uma vicissitude pulsional, a criação em última instância está sempre a serviço do sujeito. Porém, não esqueçamos que, em paralelo a esta clara erotização, as pesquisas freudianas caminhavam no sentido de compreender a criação sublimatória a partir do papel civilizatório por ela exercido, vinculando-a à subtração do prazer.

Nestes termos, a oscilação da leitura acerca da sublimação traz como pano de fundo a visão de Freud sobre a construção do laço civilizatório, o qual ora surge como prejuízo libidinal e ora como possibilidade de circulação da libido. Com isso, diz Birman (2008), a sublimação é lançada em um impasse teórico: como conceber a inserção do sujeito na cultura enquanto um empobrecimento da sexualidade, mesmo nas atividades em que não atuasse o recalque? Tal impasse não poderia ser dissolvido ignorando a crítica levantada desde o lançamento do conceito, em *Moral Sexual Civilizada e doença Nervosa Moderna* (1908), nem, contudo, desvincular sublimação e erotização.

Os caminhos da sublimação entre dessexualização e erotização, além de terem como cenário as disposições do laço social em relação à subjetividade, também dizem respeito à construção deste cenário, de modo que a sublimação não pode se livrar do impasse em que está situada sem que se implique sua parte neste mesmo impasse. Trata-se aqui da sublimação operando na instituição da lei enquanto construção do social e interdição individual, ou seja, estamos no terreno Complexo de Édipo. Neste sentido, Freud em *A Dissolução do Complexo de Édipo* (1924/1996), diz:

Os investimentos de objeto são abandonados e substituídos por identificações. A autoridade do pai ou dos pais é introjetada no ego e aí forma o núcleo do superego que assume a severidade do pai e perpetua a proibição deste contra o incesto, defendendo assim o ego do retorno do investimento libidinal de objeto. 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. (p. 184)

A partir deste fragmento somos lançados em importantes considerações sobre sublimação: a fonte libidinal da sublimação advinda das tendências edípicas, o papel exercido pela sublimação no processo de identificação, o claro distanciamento da inibição e, novamente, a relação entre sublimação e dessexualização. Estes pontos nos mostram que a sublimação, em sua condição de destino pulsional, faz parte da arquitetura do sujeito, situando-se na base da interdição incestuosa e da identificação.

Na relação que novamente estabelece entre dessexualização e sublimação, Freud (1924/1996) não nos deixa claro se há uma independência entre os termos ou se a sublimação seria decorrente da dessexualização. Porém, ainda que não haja um esclarecimento, haja vista o estreitamento entre os termos, Freud não os dispõe em sinonímia, o que já nos oferece algumas contribuições para a resolução do impasse no qual a sublimação é situada.

Segundo Metzger (2008), as construções freudianas mostram que a saída do Édipo implica ambos os processos, de modo que a dessexualização diria respeito a uma criação puramente afetiva em relação aos pais, ao passo que na sublimação há a possibilidade do indivíduo, ao desviar os impulsos libidinais anteriormente devotados aos pais, se voltar para a criação de objetos socialmente valorizados. Isto nos mostra que os dois processos se aproximam, já que advêm do desenvolvimento edípico e suas consequências, mas que a sublimação ganha independência na medida em que oferece ao sujeito um destino pulsional particular em resposta à interdição.

Seria, portanto, a partir da inauguração de outras possibilidades de satisfação que a sublimação surgiria como destino advindo da interdição do incesto, sendo o recalque outro destino possível, este, sim, mais próximo à dessexualização. Notamos, assim, o progressivo afastamento entre sublimação e dessexualização e a maior proximidade desta com o recalque.

A sublimação, ao estar presente tanto na arquitetura da identificação quanto nas consequências dela, mostra trabalhar de forma diferenciada do recalque, que também aparece nestes dois lugares no processo identificatório. A partir disso compreendemos que sublimação

e recalque têm importantes papéis na equação sujeito-social instaurada pelo Complexo de Édipo, mas tais papéis são exercidos de formas distintas.

Mostrando seu trabalho em oposição ao recalque, a sublimação novamente se aproxima da erotização e pode tentar responder à questão da inserção do sujeito na cultura longe do empobrecimento libidinal sem, contudo, se apartar do tributo que tal inserção exige. Esta concepção, diz Birman (2008), ganha contornos com a dualidade entre pulsões de vida e pulsão de morte, de forma que a sublimação, ao se atrelar às pulsões de vida, pôde contrapor-se à repressão do processo civilizatório moderno, ao mesmo tempo em que protege o sujeito do silencioso trabalho da pulsão de morte, dando-lhe a possibilidade de criar, o que também serve à necessária agregação cultural.

Tal perspectiva tem seu claro delineamento nas páginas de *O Mal-Estar na Civilização* (1930/1996), onde lemos sobre a “suave narcose” (p. 88) proporcionada pela sublimação e, assim, compreendemos a implicação entre subjetividade e arte pela via sexual:

A atitude estética em relação ao objetivo da vida oferece muito pouca proteção contra a ameaça do sofrimento, embora possa compensá-lo bastante. A fruição da beleza dispõe de uma qualidade peculiar de sentimento, tenuemente intoxicante. A beleza não conta com um emprego evidente; tampouco existe claramente qualquer necessidade cultural sua. Apesar disso, a civilização não pode dispensá-la. Embora a ciência da estética investigue as condições sob as quais as coisas são sentidas como belas, tem sido incapaz de fornecer qualquer explicação a respeito da natureza e da origem da beleza, e, tal como geralmente acontece, esse insucesso vem sendo escamoteado sob um dilúvio de palavras tão pomposas quanto ocas. A psicanálise, infelizmente, também pouco encontrou a dizer sobre a beleza. O que parece certo é sua derivação do campo do sentimento sexual. (p. 90)

Novamente Freud nos diz sobre a atitude estética em estreito vínculo com a sexualidade, onde se antevê a postura recalcadora presente na ciência da estética quando se aparta do solo sexual. Desta vez nos pontuando a condição indispensável que, em paralelo à falta de utilidade, compõe a arte como produto do campo sexual, Freud (1930/1996) nos faz pensar a sublimação na dobradiça entre sujeito e laço social. De modo que, tendo a segunda teoria pulsional como pano de fundo, a sexualidade pode promover o trabalho sublimatório que contemple os dois pontos de tal dobradiça.

Portanto, a segunda concepção de sublimação ganha força, sem com isso ignorar a crítica à civilização moderna que desde o início permeava as elucubrações de Freud sobre o assunto: o sujeito em sua inserção na cultura é tributário do recalque por ter a proteção da sociedade, mas também lhe é possibilitada uma erotização através da sublimação. E na medida em que estamos sob a égide da segunda teoria das pulsões, quando falamos em erotização sabemos que necessariamente ela carrega a marca da pulsão de morte que ali se

instala, logo, a criação sublimatória atrelada à erotização deixaria atrás de si a marca da pulsão de morte.

Mediante a constante luta entre Eros e pulsão de morte, a sobreposição de um a outro também acarretará consequências à vicissitude sublimatória, a qual pode então advir tanto da vitória do trabalho de Eros, em sua construção de unidades, quanto da pulsão de morte enquanto pura desconstrução. Tal perspectiva acerca do antagonismo das pulsões dará a Freud, em *O Ego e o Id* (1923/1996), a possibilidade de pensar o processo de desfusão pulsional provocado pela sublimação, processo este que deixaria o ego exposto aos ataques superegóicos, mostrando assim o caráter destrutivo que a sublimação pode tomar ao se vincular à pulsão de morte.

Neste sentido, entre 1923 e 1930, de *O Ego e o Id a Mal-estar na Civilização*, o pensamento freudiano, que está às voltas com o conceito de sublimação sob a segunda teoria das pulsões e seu arranjo nas instâncias Id, Ego e Superego, concebe a criação na problemática encruzilhada entre construção e desconstrução. No movimento que aí se dispõe, fica clara a natureza sexual que o constitui, pois é a plasticidade do sexual que possibilita à sublimação servir à união e à desfusão.

Porém, nos adverte França Neto (2007), ainda que o caráter sexual da sublimação pinte-se com tintas mais intensas na segunda perspectiva, ele não deixa de se fazer presente na primeira. O que se coloca em questão para que compreendamos esta afirmativa é a noção de dessexualização sob o olhar freudiano, a qual não pode ser pensada como uma extinção da libido, mas como uma localização entre o desvio do objetivo sexual e a inibição de seu caráter manifestamente sexual. Isto pode ser compreendido à luz do que Freud (1915/1996) descreve como finalidade das pulsões, em *Os Instintos e suas Vicissitudes*:

A finalidade [*Ziel*] de um instinto é sempre satisfação, que só pode ser obtida eliminando-se o estado de estimulação na fonte do instinto. Mas embora a finalidade última de cada instinto permaneça imutável, poderá ainda haver diferentes caminhos conducentes à mesma finalidade última, de modo que se pode verificar que um instinto possui várias finalidades mais próximas ou intermediárias, que são combinadas ou intercambiadas umas com as outras. A experiência nos permite também falar de instintos que são ‘inibidos em sua finalidade’, no caso de processos aos quais se permite progredir no sentido da satisfação instintual, sendo então inibidos ou defletidos. Podemos supor que mesmo processos dessa espécie envolvem uma satisfação parcial. (p. 128)

Compreendemos, a partir disso, que a própria natureza das pulsões permite o alcance de sua meta por vários caminhos, aproximando as diferentes disposições tomadas e atrelando-as à satisfação. Desta forma, a sublimação, seja ela pensada pelo objetivo alcançado de forma

desviada ou pelo processo de inibição – neste momento da obra freudiana não ficam claras suas distinções -, está vinculada às pulsões e, assim, não escapa de seu caráter sexual. Vínculo que justifica seu movimento em circuito, uma vez que é também da natureza pulsional, nos ensina Freud (1915/1996) na mesma obra, manter-se como força constante; isto faz com que os objetos criados não obtenham uma descarga, mas sirvam a renovadas tentativas de criações de objetos, costurando constantemente o laço social e oferecendo prazer ao sujeito.

Conforme testemunhamos nesta breve incursão sobre o assunto, as recorrências de Freud ao campo da sublimação ocorreram de forma múltipla e assistemática, o que, segundo Birman (1997), deu à tradição psicanalítica a falsa justificação do uso com um caráter ilustrativo ou comparativo, justificação que ocorre por uma ávida busca por praticidade do conceito. Ao pôr em sinonímia as obras de arte e o conceito de sublimação, simploriamente igualando-as, esta tradição pouco se preocupou em investigar as conexões - que vão desde a gestação ao produto artístico final - entre o conceito psicanalítico e as criações artísticas.

Buscando nos afastar desta tradição, propomo-nos uma investigação da sublimação que opere dentro dos movimentos que o constituem e também vá ao produto sublimatório final, assumindo uma perspectiva estética que atravessa obra, criador e contemplador. Tal empreendimento nos parece possível através da obra freudiana *Das Unheimliche* (1919), a qual elegemos como operador para o exercício investigativo de um olhar estético caro à psicanálise.

2.2 – Conflito e Criação: *Das Unheimliche* como possibilidade estética em Psicanálise

Algumas obras citadas ao longo do percurso sobre o conceito de sublimação nos mostram pontos que ajudam a articular o campo da estética com a psicanálise, já que, ao se voltarem para as artes, sinalizam elementos que particularizam o olhar psicanalítico a este respeito. No entanto, a obra freudiana *Das Unheimliche* (1919/2010) mostra-se emblemática para este exercício, pois, ainda que não trate diretamente da vicissitude sublimatória, vai ao campo da estética com uma postura que nos soa muito interessante, referindo-a a uma descrição que se aproxima da sublimação:

É raro o psicanalista sentir-se inclinado a investigações estéticas, mesmo quando a estética não é limitada à teoria do belo, mas definida como teoria das qualidades de nosso sentir. Ele trabalha em outras camadas da vida psíquica, e pouco lida com as emoções atenuadas, inibidas quanto à meta, dependentes de muitos fatores

concomitantes, que geralmente constituem o material da estética (FREUD, 1919/2010, p.329)

Seria então a sublimação o que caracterizaria o “material” da estética; Freud (1919/2010), porém, não se lança sobre as produções belas para corroborar tal hipótese, mas àquilo de derrisório da arte, o que de inquietante remete o sujeito ao seu mais familiar. Debruçando-se sobre produções artísticas que capturam o sujeito, ainda que nele provoquem angústia ao remetê-lo à castração, o interesse freudiano situa-se na mobilização afetiva que estas formas de arte denunciam.

Notamos, com isso, que a concepção freudiana de estética está intimamente ligada à noção de *Trieb* a que anteriormente nos referimos. Uma vez que a produção artística que lhe chama a atenção é aquela negligenciada pela estética tradicional - mas que nela se insere obstinadamente -, *Trieb*, enquanto motor poético, aponta para criações que não necessariamente se vinculam ao apaziguamento. Compreendemos o fenômeno *unheimlich* em seu solo eminentemente pulsional, o que justifica suas diversas ocorrências para além do campo artístico, conforme comprovamos através de um breve um trajeto pela obra.

No início de seu trabalho *O Inquietante* (1919/2010), Freud parte de análises linguísticas, onde nota que há uma coabitação dos sentidos de familiar e estranho no adjetivo *heimlich*, coincidindo-o com o seu oposto *unheimlich*²². A partir disso, Freud (1919/2010) conclui que o termo *Das Unheimliche* se refere a algo que se mostra estranho porque remete a algo outrora familiar. E na medida em que esta coabitação se dá através da linguagem, ela aponta para as possíveis representações que o sujeito busca forjar para lidar com um fenômeno que, no entanto, lhe sinaliza a insuficiência da representação. Isto já nos deixa pistas importantes para o trabalho sobre sublimação.

Na segunda parte de sua investigação, ao analisar o conto “O Homem da Areia” de Hoffman, Freud (1919/2010) aponta para a sensação de estranheza provocada pela confusão entre real e fictício presente na narrativa, remetendo a fonte desta sensação à ligação do personagem do homem da areia (que na narrativa assume várias figuras) com a castração. Referindo a estranheza aos primórdios da constituição do sujeito, Freud demonstra que estes primórdios se mantêm e manifestam-se também a partir de obras de arte, conforme testemunha o conto fantástico ao qual recorre.

²²Segundo Hanns (1996), no idioma alemão há o termo substantivo *Das Unheimliche* e sua forma adjetivada *unheimlich* os quais, como pode ser visto, têm diferentes formas de escrita conforme suas funções sintáticas. No presente estudo recorreremos a ambos de acordo com esta diferenciação, o que também governará os usos de termos como estranho, estranhamente familiar e inquietante.

Nas várias incursões que Freud (1919/2010) faz no conto o “Homem da Areia”, ele ressalta o fenômeno do duplo como tentativa do sujeito de negar a castração e manter o narcisismo primário, porém, este mesmo duplo assume o caráter de estranho anunciador da morte, lançando o sujeito no sentimento *unheimlich*. É o que lemos na trajetória do protagonista Nataniel, onde as fronteiras entre seus primórdios e sua ruína são borradas. Ou seja, *Das Unheimliche* está associado, a um só tempo, às origens e à morte e, na medida em que se apresenta em um conto fantástico, provoca a confusão entre início e fim através de uma obra de arte.

Este mergulho que Freud faz em uma obra literária para demonstrar o arrebatamento *unheimlich* poderia nos fazer deter com maior atenção, haja vista nosso interesse de pensar em diálogo com uma dada forma de arte. No entanto, seguiremos a excursão na análise de Freud sobre o inquietante, pois buscamos compreender a perspectiva que *Das Unheimliche* carrega em suas diversas manifestações, as quais não limitam sua estética às obras de arte, mas apontam para o sujeito nos movimentos do sentir inquietante.

Como última forma de observar a experiência *unheimlich*, Freud (1919/2010) analisa exemplos e situações cotidianas que geram inquietação por seu caráter repetitivo. Constata daí que esta sensação emerge quando fantasias suprimidas ou crenças superadas retornam parecendo possíveis, desmentindo o mundo objetivo e deixando o sujeito desamparado. Estas fantasias e crenças, segundo Freud (1919/2010), remetem o sujeito ao narcisismo que lhe foi furtado pela castração, apontando novamente para o passado - ainda vivo - constitutivo do sujeito.

De modo geral, podemos dizer que o percurso realizado por Freud em suas investigações sobre *Das Unheimliche* o leva à constituição do sujeito, colocando então a sensação *unheimlich* muito próxima aos interesses psicanalíticos. É partindo de situações que sinalizam uma compulsão à repetição e provocam sentimentos que não conseguem ser representados, diz-nos Freud (1919/2010), que os familiares fundamentos do sujeito apresentam-se sinistramente na atualidade.

Com esta leitura, Freud (1919/2010) demonstra um interesse pelos processos inconscientes que jazem sob as situações em que *Das Unheimliche* irrompe, dentre elas as obras de arte que a um só tempo provocam horror e fascínio. Desta forma, o terreno artístico é compreendido como lugar em que os fundamentos do sujeito o assaltam, de modo que a arte opera um transbordamento pulsional. Partindo disso, é possível pensar elementos que

particularizam a abordagem freudiana e sua análise da experiência estética a partir de *Das Unheimliche*, ainda que este não tenha sido o objetivo de Freud (1919/2010) na referida obra.

Por situar o sujeito entre o familiar e o estranho, a perspectiva freudiana nos aponta uma dimensão da estética embasada na convergência de opostos. A leitura feita por Freud (1919/2010) acerca de *Das Unheimliche* nos remete sempre a um amálgama de horror e beleza, ficção e realidade, proximidade e distância. Tal leitura sinaliza a divisão na qual se alicerça a visão psicanalítica de sujeito e, conseqüentemente, as criações por ele produzidas trazem esta mácula.

Outra importante marca da estética pautada na perspectiva de *Das Unheimliche* é sua falta de objetividade; em toda a trajetória de *O Inquietante*, Freud (1919/2010) busca compreender a experiência do estranhamente familiar e, nesta busca, depara-se com um sentimento que não consegue ser representado, ou seja, que foge a qualquer tentativa de compreensão objetiva. Nas palavras de Chnaiderman (1997, p. 226): “instaura-se o limite da palavra, colocando o intervalo do que não pode ser dito”.

Como então pensar a articulação entre uma constituição cindida que dá vazão à criação e uma experiência que denuncia os limites do representável? *Das Unheimliche* exerce estas duas tarefas e, assim, se oferece como enigmático modelo para pensar estética em psicanálise. A exposição ao *Das Unheimliche* não aponta para uma representação unificadora, já que o afeto não se prende às amarras harmoniosas, mas para uma experiência de irrupção pulsional a que referimos nossa leitura estética.

Das Unheimlich, ao ser remetido a experiências de desconstrução promovidas por sua irrupção que, no entanto, insere-se na representação via obras artísticas, oferece elementos para pensar uma leitura estética que aponta para o trabalho da pulsão de morte em enlace à erotização das pulsões de vida, já anunciando ali a virada pulsional ocorrida no ano seguinte. Porém, ainda que o estranhamente familiar antecipe elementos da segunda teoria pulsional, ele também se apresenta sobre o pano de fundo da primeira tópica, já que trata de temas como o narcisismo que, ainda que represente uma reorientação na teoria da libido, não abandona sistematicamente o primeiro modelo pulsional. Deste modo, a estética que aqui buscamos costurar a partir de *Das Unheimliche* constrói-se na fronteira entre as teorias pulsionais.

Esta localização fronteiriça de *Das Unheimliche* mostra-nos seu importante lugar dentro do conceito de sublimação, já que a obra *O Inquietante* (1919/2010) é imediatamente anterior à articulação da segunda tópica freudiana, na qual, conforme pontuamos, a concepção de sublimação enquanto erotização ganha maiores contornos. Neste sentido, *Das Unheimlich*

opera uma reviravolta dentro do conceito de sublimação, o qual só consegue desfazer-se do caráter de dessexualização quando estabelece vínculos com o narcisismo e com as premissas de um quadro pulsional que joga com destruição e criação. Ou seja, só quando relacionada às origens arcaicas do sujeito e à perspectiva de uma pulsão que tende ao inorgânico, a sublimação pode surgir mais detidamente em sua fonte sexual.

Permitindo então referir a criação artística ao traumático retorno do recalcado, o inquietante-familiar converge paradoxo e criação, apresentando-nos o produto sublimatório a partir do amálgama de beleza e horror. Isto nos proporciona uma perspectiva estética muito particular, nos diz França (1997, p. 151):

Se a dimensão estética que aqui introduzimos tem como princípio o *Unheimliche*, é porque afirmamos que algo resta sem forma e sem imagem, melhor dizendo, não submetido a qualquer harmonia ou integridade imagética. Vale ressaltar que o efeito sublimatório é causa de desejo quando provoca no funcionamento psíquico dos sujeitos uma ‘animação’ que mobiliza a estrutura e possibilita a passagem de uma forma para outra, de certa forma semelhante à liberdade de movimento na associação livre de ideias do processo analítico.

Eis aí o caráter marcante da configuração estética em psicanálise que buscamos defender: referindo-se aos movimentos pulsionais ela não pode ser pensada senão a partir de sua natureza eminentemente conflitiva onde, qualquer que seja a forma tomada através do objeto, valoriza as excitações sempre constantes²³. O que se deixa antever por esses movimentos pulsionais é o solo faltoso que os sustenta, apontando assim para o desejo ao qual esta estética diz respeito.

Neste sentido, guiando-nos por França (2000), a *estética do desejo* - termo forjado pela autora e que nos soa interessante - enquanto princípio criativo afirma um paradoxo: não pode ser representada, já que é da ordem do afeto não representável, mas se apresenta a partir das criações artísticas; eis que a descrição da *estética do desejo* é a própria encarnação do que outrora referimos a *Das Unheimliche*. Tal estética, *unheimlich* por excelência, cruza beleza e horror, os quais não podem ser concebidos como opostos, mas como intimamente atrelados, pois nela há a afirmação da morte em coexistência com sua negação.

Neste movimento de, a um só tempo, afirmar e negar o real da morte, o Belo surge como produto do desejo que conjuga estas duas perspectivas. Logo, quando tratamos de uma estética que tem o desejo como seu fundamento, nosso olhar se direciona aos movimentos

²³ Vale ressaltar a diferenciação, feita por Freud em *Sobre o Narcisismo, Uma Introdução* (1914/1996), entre sublimação e idealização: a sublimação se refere à natureza da pulsão, enquanto a idealização diz respeito ao objeto ao qual se direciona, o que faz com que a sublimação prescindia do recalque.

psíquicos que estão envolvidos na produção da beleza e do horror, ao germe pulsional que neles habita, e não apenas ao produto final, que pode ser ou não agradável.

Esta concepção estética, interessada pelos movimentos pulsionais, sinaliza importantes questões para a sublimação em sua dinâmica com o objeto criado: o conflito protagonista da estética do desejo é o que cria o produto sublimatório, porém, este é arbitrário quanto a sua sede desejante e eminentemente conflitiva. Tal dinâmica faz com que o objeto criado, mesmo que não apresente caráter manifestamente sexual, encontre nos impulsos sexuais sua fonte que, inescapavelmente, lhes imprime a marca do desejo.

A difícil articulação entre sublimação e objeto, que agora colocamos sob a égide da estética do desejo, é também inerente à sublimação, conforme vimos anteriormente, e denuncia os paradoxos sobre os quais o conceito se sustenta. Longe de esgotar tais paradoxos, Lacan (1959-1960/1995) lança-se na investigação das possíveis amarrações entre a sede desejante e o objeto criado, e nos diz:

Trata-se do objeto. Mas, o que quer dizer isso, o objeto, nesse nível? Quando Freud começa, no início dos modos de acentuação de sua doutrina, em sua primeira tópica, a articular aquilo que concerne à sublimação, nomeadamente nos três ensaios sobre a teoria da sexualidade, a sublimação caracteriza-se por uma mudança nos objetos, ou na libido, que não se faz por intermédio de um retorno do recalcado, que não se faz sintomaticamente, indiretamente, mas diretamente, de uma maneira que se satisfaz diretamente. A libido vem encontrar sua satisfação nos objetos – como distingui-los inicialmente? Muito simplesmente, muito massivamente, e, para dizer a verdade, não sem abrir um campo de perplexidade infinita, como objetos socialmente valorizados, objetos aos quais o grupo pode dar sua aprovação, uma vez que são objetos de utilidade pública. É desse modo que a possibilidade de sublimação é definida. (p. 119)

A valorização social é o que marca, portanto, a ligação entre o destino pulsional sublimatório, com sua fonte no *Trieb* como ponto irreduzível, e o objeto criado, o que parece nos encaminhar de volta às controvérsias a que a sublimação foi submetida, através de sua função no laço civilizatório. Porém, Lacan (1959-1960/1995) não segue o caminho de equivaler sublimação e valorização social, pois o autor adverte que esta não esgota o conceito de sublimação, o qual “não pode absolutamente ser reduzido a uma satisfação direta, em que a própria pulsão se saturaria de uma maneira, que só teria por característica a de poder receber a estampilha da aprovação coletiva” (p. 120).

Neste sentido, seguindo os passos freudianos, a leitura de Lacan (1959-1960/1995) acerca da sublimação situa esta vicissitude em constantes paradoxos, pois a fonte pulsional não se esgota nas representações de objetos, sejam eles belos ou inquietantes; ou, melhor situando sob nossa estética, inquietantemente belos. O lugar da figuração bela, nesta

perspectiva estética, não significa a obturação da destruição, pois trabalha também a partir dela.

Tal configuração estética, assim disposta entre beleza e destruição, nos remete-nos à leitura de Antígona feita por Lacan (1959-1960/1995), em que a heroína trágica concentra em sua figura o belo e o horror que o desejo pressupõe. Destarte, é necessário investigar as importantes contribuições oferecidas pelo belo em Antígona para o trabalho a respeito do conceito de sublimação. Tal investigação, inclusive, já nos forneceu alguns elementos para pensar uma estética do desejo. Cabe agora determo-nos aos caminhos tomados pelo conceito de sublimação através desta leitura lacaniana, pensada a partir de sua fonte pulsional e desejante.

2.3 – Sublimação: O belo e o desejo.

A partir das articulações realizadas acerca de uma estética em psicanálise situada no jogo entre opostos indissociáveis, a pulsão se mostra o ponto decisivo para pensar a sublimação, o que nos é indicado por Lacan (1959-1960/1995) quando diz: “é no campo do *Trieb* que se coloca o problema da sublimação” (p.115). Tal alocação, contudo, nos encaminha também para seu ponto irreduzível, de modo que a sublimação encontra no pulsional seu agente propulsor e também seu limite intransponível, lugar *unheimlich* por excelência. Na esteira da leitura freudiana, a aproximação ao campo da estética é pontuada por Lacan (1959-1960/1995) também como jogo entre beleza e dor:

A análise mostra claramente que o sujeito destaca um duplo de si mesmo, que ele torna inacessível ao aniquilamento, para fazê-lo suportar o que deve chamar, no caso, por um termo extraído do âmbito da estética, dos jogos de dor. Pois trata-se justamente aí da mesma região que aquela em que os fenômenos da estética se deleitam, um certo espaço livre. E é nisso que reside a conjunção entre os jogos da dor e os fenômenos da beleza, jamais ressaltada, como se passasse por ela não sei que tabu, não sei que interdição parente dessa dificuldade que conhecemos bem em nossos pacientes confessando o que é, propriamente falando, da ordem da fantasia. (p. 316).

É novamente direcionado ao sujeito que o âmbito da estética surge no vocabulário psicanalítico, desta vez com a fantasia aparecendo como dimensão na qual os jogos de dor e beleza devem ser pensados. A esta paradoxal conjunção entre dor e beleza, Lacan (1959-1960/1995) não irá associar somente a construção da fantasia, mas também recorrer a uma personagem trágica para pensar a sublimação entre a criação do objeto e sua queda²⁴.

²⁴ No momento em que Lacan lança as palavras citadas no corpo do texto, que associam os jogos de dor e beleza à fantasia, sua referência direta é o enredo sádico, no qual a fantasia fundamental de Sade aparece com

Detendo-se no que escapa à formalização representativa, Lacan (1959-1960/1995) irá empreender a leitura de Antígona em seu particular destino de deliberadamente andar sobre a navalha trágica, servindo de modelo para pensar a sublimação e a ética própria ao psicanalista, as quais não são da ordem do Bem. Ao distorcer, desta forma, a relação entre Bem e Belo que a doutrina platônica impingiu ao campo das artes em sua relação com o saber, assim como fazendo cair por terra o ar moralizante que se estendia sobre a noção de ética, Antígona se oferece, através de sua beleza, como forma de ver além e ao mesmo tempo ofuscar sua natureza.

Ao se ocupar da tragédia grega, Lacan (1959-1960/1995) destaca o campo do desejo que aí se insere, fazendo uma leitura particular do enredo sofocliano de Antígona. Sob a pena lacaniana, notamos que não se trata de uma oposição entre lei humana e tradição divina, pois é ao seu desejo que a heroína responde, com toda a carga de prazer e sofrimento que ele carrega.

Porém, a resposta ao desejo sustentada por Antígona através do belo é também por ele impedida, e aqui nos vemos novamente às voltas com o paradoxo: o desejo pode ser eliminado do registro do belo, na medida em que tem o efeito de suspendê-lo, no entanto, o desejo não deixa de se manifestar no belo, fazendo deste sua visada. Nestes termos, estabelece-se as duas faces do belo frente ao desejo, quais sejam, extinção ou temperança do desejo e também sua disrupção.

Este caráter duplo que o belo tem com relação ao desejo, assevera Lacan (1959-1960/1995), criou duas diferentes linhas de pensamento, uma na qual a beleza é tida como apaziguamento e outra em que o objeto é irrompido pelo belo. Mas o que a leitura lacaniana vem destacar é justamente a conjunção destas duas faces do belo, as quais respondem ao desejo e igualmente lhe escapam, bem como se apresentam no objeto enquanto quebra representativa.

Esta problemática relação entre desejo e belo se dá pela íntima implicação que aí se dispõe; diferentemente do Bem que suprime o desejo pela via moral, o belo se mantém como revelação do desejo, ainda que o intimide. O que nos faz compreender porque a sublimação se situa nesta dinâmica, escapando aos ditames morais, mesmo que faça laço social e contribua à civilização: uma vez que o destino sublimatório está a serviço do desejo, ao contrário do sintoma, ele não obedece a uma economia que passe pelo recalque.

ornamentos de beleza que interdita a ameaça de aniquilamento. E, na medida em que estes jogos são também associados à sublimação na figura de Antígona, Lacan (1959-1960) nos mostra que fantasia e sublimação atuam com os mesmos elementos, dando-lhes, contudo, diferentes destinos pelo uso que deles fazem.

A concepção de sublimação que aí se apresenta, conforme vimos no trajeto do conceito, é-nos revelada já nas páginas de *O Mal-estar na Civilização* (1930), onde recalque e sublimação são marcadamente diferenciados em suas operações no laço social. Mas o que a análise lacaniana irá acrescentar é que tal diferença não pode ser compreendida senão pela função do significante, pois sem ela não teria como distinguir a satisfação pulsional advinda do recalque ou da sublimação. A partir da função significante, diz-nos Lacan (1959-1960/1995) que o destino sublimatório não responde a uma economia de substituição significante, encontrando a satisfação em outros alvos, sem que para isso passe pelo retorno do recalcado enquanto elo da cadeia de substituição.

Nestes termos, a satisfação sublimatória, ao ser pensada a partir da função significante, diz do alvo pulsional, o que então teria a dizer do objeto, tantas vezes situado em um difícil lugar com relação à sua criação e à natureza da pulsão? Para responder a esta questão, lançamo-nos na famosa construção lacaniana que nos diz que a sublimação é o que eleva o objeto à dignidade da Coisa. Ou seja, o objeto, antes apenas revestido de elaborações imaginárias – e aqui se justifica o reconhecimento social por ele alcançado –, com a operação sublimatória é ascendido a *das Ding*:

É nessa relação de miragem que a noção de objeto é introduzida. Mas esse objeto não é a mesma coisa que aquele visado no horizonte da tendência. Entre o objeto, tal como ele é estruturado pela relação narcísica e *das Ding* há uma diferença, e é justamente na vertente dessa diferença que se situa, para nós, o problema da sublimação. (LACAN, 1959-1960/1995).

A partir destas palavras lacanianas, notamos que, por ser referida ao *Trieb*, a sublimação está em íntima ligação com *das Ding* e assim é distinta do objeto imaginário com seus revestimentos narcísicos, mas faz uso deste para, revirando-o, dizer do Real; eis aí neste movimento a elevação do objeto à dignidade da Coisa. Destarte, o objeto sublimatório é ele próprio a Coisa, porém, é da natureza da Coisa apresentar-se sempre como unidade velada, o que obriga o sujeito, justamente pelas vias sublimatórias, a cingi-la.

Deparamo-nos aqui com uma noção paradoxal: o objeto sublimatório cinge o vazio da Coisa, dando-lhe contornos, ao mesmo tempo em que é a própria Coisa, em sua condição de vazio. Lacan (1959-1960/1995) não abre mão da antinomia que aí se dispõe; ao sustentá-la o autor aponta o lugar da arte como modo de organização em torno do vazio, que não dispensa sua dimensão faltosa; ao revés, é por dar seus contornos, que o cria e reafirma. Criação *ex nihilo* por excelência, a qual tem no vazio seu propulsor e nele se mantém em todos os objetos criados.

Vemo-nos, desta forma, em um constante movimento de aproximação e distanciamento da representação, no qual a sublimação faz uso da rede significante, articulando-se através dela, mas tal uso se dá apontando a insuficiência que estes elementos assumem frente à própria natureza pulsional, o que faz com que sua satisfação seja paradoxal. E aqui, nesta difícil torção entre rede significante e Coisa, lembremos as palavras lacanianas, que nos dizem que a Coisa é o que do real padece do significante, mas nos dizem também que “não há nada entre a organização na rede significante, na rede *Vorstellungrepräsentazien*, e a constituição no real desse espaço, desse lugar central sob o qual o campo da Coisa como tal, se apresenta para nós.” (LACAN, 1959-1960/1995).

Com esta organização significante que não encerra o pulsional que nela se faz representar, estão dispostos os elementos que farão Lacan, no *Seminário 11: Os quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise* (1964/1996), pensar a sublimação em estreito enlace com a categoria do impossível em que situa a pulsão. Na medida em que a pulsão traz em si esta dimensão do impossível, ela só pode ter com o objeto uma relação que nele não se esgota, já que não é à necessidade que este objeto vem responder, mas que o contorna/escamoteia.

Este percurso nas investigações lacanianas acerca da natureza pulsional e seus arranjos na sublimação mostra que o autor nos encaminha continuamente para a transposição dos limites do princípio de prazer, mostrando que a satisfação sublimatória carrega em si algo do registro da pulsão destrutiva em sua implosão do representável. É neste sentido que Antígona, com sua tragicidade, apresenta-se como figura que contraria a própria imagem que aparentemente representa, sua beleza seduz e ofusca, produzindo um efeito de cegamento que porta em si a destrutividade.

A imagem de Antígona, portanto, ajuda-nos a pensar a visada do desejo através do belo e a pulsão de morte que o atravessa, de modo que, a partir da heroína trágica, Lacan (1959-1960/1995) nos lança em uma dimensão do desejo em estreito enlace com a destruição e a morte. Vemo-nos novamente, tal qual diante de *Das Unheimliche*, no contraditório lugar da criação que se funda na pulsão destrutiva, mostrando que criação e destruição trabalham na arquitetura sublimatória.

Desta vez tal arquitetura aponta a morte situada ainda em vida, já que Antígona é referida por Lacan (1959-1960/1995) entre duas mortes, de modo que a morte invade os limites do que se concebia como vida. Sua figura ilustra a destruição não apenas na cena em que é petrificada a mando de Creonte, mas desde as imagens em que o belo nela se

personificava durante as articulações da peça, ou seja, onde o belo aparece é a morte quem por ele fala.

A destruição da pulsão de morte, nestes termos, mostra-se presente desde as primeiras linhas e também aponta para um além do desfecho cênico, revelando que não se trata de uma destrutividade esgotante ou paralisadora, mas que dá ensejo à criação sempre marcada pelo tom destrutivo. Isto marca a natureza da pulsão de morte que, nos diz Lacan (1959-1960/1995), ao mesmo tempo em que faz cair por terra tudo que existe, “é igualmente vontade de criação a partir do nada, vontade de recomeçar” (p. 259).

Neste sentido, a pulsão de morte encontra na sublimação uma forma de dar contornos à sua natureza de ruína e motor criativo, fazendo com que a sublimação, enquanto criação *ex nihilo* modelada pelo homem, porte um saber do criador e da própria criação. Este saber não é da ordem da unidade material²⁵ ali modelada, mas aponta para o matiz sublimatório que, a um só tempo, exhibe e encobre sua fonte pulsional.

Estamos tratando diretamente dos liames entre os conceitos de sublimação e pulsão de morte, os quais, desde Freud, não se atrelam de forma linear, já que, à primeira vista, a noção de uma pulsão que tende ao inanimado não se conjugaria ao destino pulsional eminentemente produtivo; sendo como paradoxo que se sustenta a relação entre tais conceitos. A pulsão de morte, sempre amalgamada à erotização, funciona como ruptura da ilusão de unidade, produzindo a partir de tais rupturas novas criações e dando continuidade ao fluxo criativo-pulsional. Concebemos, assim, o trabalho da pulsão de morte, menos como um retorno ao inanimado, com a paralisia que isto sugere, e mais como um retorno às intensidades arcaicas, buscando os princípios criativos que elas oferecem.

Fundamentados no paradoxo, sublimação e pulsão de morte dão à leitura psicanalítica uma perspectiva acerca da arte, que se afasta sobremaneira de uma romantização apaziguadora, sem contudo recusar sua possibilidade de apaziguamento. Trata-se, por conseguinte, de uma leitura para além de dualismos excludentes porque situada no desejo, o qual não pode ser pensado senão em sua radicalidade encarnada no fenômeno estético, diz Lacan (1959-1960/1995, p.265):

²⁵ Esta perspectiva de um saber que não cabe em uma materialidade será desenvolvido com maiores detalhes por Lacan (1968-1969/2008) no *Seminário 16: de um outro ao Outro*, onde o autor chega a lançar a pergunta: “a psicanálise existe?”, questionando a inserção do saber psicanalítico na materialidade científica; o que toma ainda mais corpo com a concepção da verdade em uma estrutura de ficção, na qual Lacan (1971/2009) vê a essência mesma da linguagem. Estes desenvolvimentos do ensino de Lacan nos sinalizam que sob seu olhar o saber está sempre remetido ao pulsional e, assim, mostra-se constantemente em contrassenso à totalização racional que a ciência positiva lhe refere.

A verdadeira barreira que detém o sujeito diante do campo inominável do desejo radical, uma vez que é o campo da destruição absoluta, da destruição para além da putrefação, é o fenômeno estético propriamente dito uma vez que é identificável com a experiência do belo – o belo em seu brilho resplandecente, esse belo do qual disseram que é o esplendor da verdade. É justamente por o verdadeiro não ser muito bonito de se ver que o belo é, senão seu esplendor, pelo menos sua cobertura.

O belo é então pensado para além da putrefação; relacionando-se ao trabalho da pulsão de morte em sua condição criadora, ele tem algo a dizer sobre a verdade, pois a dispõe em um lugar que é preciso uma visada de beleza que recubra seu fundamento²⁶. Neste jogo entre criação e destruição, o belo está a serviço da pulsão de morte como forma de lhe dar cobertura e também denunciar o destrutivo que subjaz na aparência. Eis que nos achamos novamente às voltas com *Eros e Pulsão de morte* em suas intermináveis batalhas.

Nesta dinâmica, o que observamos, guiando-nos por Lacan (1959-1960/1995), é uma criação em que não se localiza início ou fim, já que ela parte de um vazio *ex nihilo* e não tem sua satisfação centrada no objeto. Trata-se, portanto, de uma saída do plano da representação para a entrada na radical pulsionalidade que, porém, não pode ser concebida em estado puro, senão por seus representantes. Esta intrincada relação aponta para a o desejo em sua condição eminentemente faltosa, a qual serve de combustível para o circuito criativo.

Partindo desta retroalimentação, Lacan (1964/1996) vai dizer que o alvo da pulsão não é propriamente a satisfação, mas o constante retorno em circuito, e que seu objeto é de uma objetividade acéfala, em outros termos, não há na sublimação uma possibilidade de prazer absoluto. Abalando as noções de alvo e objeto pulsional, a leitura lacaniana nos aponta que a sublimação está sempre a serviço do fluxo que aí se dispõe e, por isso, transpõe as bordas do objeto e do alvo dos quais se utiliza, não havendo compromisso com a satisfação por eles oferecida.

A sublimação, ao descolar a pulsão das ofertas de prazer total circunscritas no alvo e no objeto pulsional, diz da condição desejanter do sujeito. É justamente aí, nesta impossibilidade do prazer total, que o sujeito do desejo pode surgir, pois na medida em que parte de um registro sexual e destrutivo que encontra na falta seu movimento, qualquer promessa de prazer integral significaria sua obliteração, mostrando assim o caráter mortífero desta satisfação.

²⁶ Esta relação em que a verdade se utiliza do caráter de recobrimento da beleza, mas que esta tem seu fundamento na pulsão de morte, ou seja, que este recobrimento da verdade pelo belo traz um caráter destrutivo para além dos ornamentos, oferece-nos importantes pistas para pensar a noção de verdade em psicanálise a partir da sublimação. Neste momento não nos deteremos nesta articulação, mas ela deve ser pontuada, haja vista sua importância para a enunciação que fazemos a partir da psicanálise. Não a perderemos de vista, porém, no trabalho acerca deste tema que faremos mais adiante.

Neste sentido, é na manutenção da falta que se fundamenta a dinâmica pulsional que dá ensejo à criação, mostrando que o alcance da satisfação isolada de qualquer das pulsões em última instância significaria trabalhar contra o desejo e, conseqüentemente, extinguir o sujeito²⁷. O desejo, portanto, seria a costura faltosa na qual as pulsões se veem amarradas, de modo que a perda provocada pela pulsão de morte se oferece como potência ao movimento erótico através da simbolização; bem como as construções criadas por Eros são sempre assaltadas por rupturas destrutivas e, neste movimento, a falta é aquilo que resta e mantém esta dinâmica.

Partindo desta condição de falta movimentadora, o desejo²⁸ surge como ponto em que os limites entre pulsão de vida e de morte mostram-se borrados porque intrincados, onde a morte invade a vida, e a vida já é morte: voltamos à imagem de Antígona. A heroína reaparece em nossas páginas, guiadas por Lacan (1959-1960/1995), situando-se entre duas mortes para denunciar a estrutura trágica do desejo revelado nos efeitos sublimatórios. Através de seu suplício à morte, no caminho da morte em vida para a segunda morte, Antígona representa o desejo tornado visível.

Tal qual a estética pensada a partir de *Das Unheimliche*, enquanto estranho anunciador da morte e também do mais arcaico do sujeito, a filha de Édipo nos permite ver a ultrapassagem dos limites já estabelecidos. O belo, tanto em *Das Unheimliche* quanto em Antígona, funciona como forma de desmontar os ideais construídos em torno dos objetos e aponta, insistentemente, para o singular do desejo, com sua porção de destruição e sexualidade. Na visada do desejo feita pela beleza, o objeto cai.

Não nos esqueçamos, porém, de que ao tratar de belo e sublimação tocamos também a dimensão social da satisfação aí produzida; trata-se da interrogação: como pensar o enlace social exercido pela sublimação através do belo, o qual tem em seu fundamento uma face destrutiva? Tal questão, conforme vimos no decorrer do trabalho, já permeia o desenvolvimento do conceito de sublimação, sobretudo com a noção de pulsão de morte e

²⁷ A satisfação isolada das pulsões nos remete à questão da defusão pulsional que a sublimação provocaria, o que é trabalhado por Freud em *O Ego e o Id* (1923). Esta perspectiva, pouco desenvolvida posteriormente pelo autor, é utilizada por Carvalho (1997; 2001) quando a autora aborda a relação da criação literária em escritoras suicidas, pensando aí os limites da sublimação em sua ligação com a pulsão de morte. Ainda que consideremos a pertinência de tal leitura, não iremos explorá-la com maiores detalhes, pois nossa proposta de trabalho é investigar o caráter criacionista que a pulsão de morte imprime na sublimação.

²⁸ Condição esta que o difere da necessidade e da demanda, as quais se articulam a uma tentativa de contenção da falta, ao passo que no desejo a falta, insistentemente, não se deixa tamponar, permanecendo como clivagem, conforme nos diz Lacan (1958/1998, p. 268): “Ao incondicionado da demanda, o desejo substitui a condição ‘absoluta’: esta condição resolve na realidade o que a prova de amor possui de rebelde na satisfação de uma necessidade. É assim que o desejo não é nem o apetite da satisfação, nem a demanda de amor, mas a diferença que resulta da subtração do primeiro à segunda, o fenômeno mesmo da clivagem (*Spaltung*)”.

mostra seus contornos em *Das Unheimliche*. Agora, com o Belo em Antígona marcando o desejo, aponta para o trágico que atravessa a relação sujeito-civilização.

Neste sentido, é na esteira trágica que o Belo apresenta seu efeito sublimatório, e justamente por isso serve de legado à ética psicanalítica, a qual pode assim pensar os ganhos sociais obtidos pelo sujeito sem a subtração de seu desejo, nos diz Lacan (1959-1960/1995, p. 375-376):

Para fazê-los compreender, tomei o suporte da tragédia, referência que não é evitável, como o prova o fato de que, desde seus primeiros passos, Freud teve de tomá-la. A ética da análise não é uma especulação que incide sobre a ordenação, a arrumação, do que chamo de serviço dos bens. Ela implica, propriamente falando, a dimensão que se expressa na dimensão trágica da vida. É na dimensão trágica que as ações se inscrevem, e que somos solicitados a nos orientar em relação aos valores.

Não se trata, portanto, da valoração compreendida a partir do acúmulo e ordem dos bens obtidos, mas da dimensão trágica que ali se sustenta. O corolário deixado pela tragédia à ética da psicanálise é a criação que parte do desejo, da falta que movimenta o sujeito, o qual se aproxima do herói trágico na medida em que a única culpa que lhes pode ser imputada é de ceder de seu desejo. Mesmo sendo impunemente traído, herói e sujeito do desejo, ainda assim não se deixa repelir ao serviço dos bens, permanecendo na insistência do desejo e pagando o preço por tal insistência.

Esta aproximação com a figura do herói trágico é referida por Lacan (1959-1960/1995) à posição de “na-finda-linha”, ou seja, o herói trágico é aquele que se situa nos limites entre a vida e a morte. E na medida em que este posicionamento se dá graças à afirmação do desejo que o sustenta, o sujeito desejante também se encontra situado nas bordas entre vida e morte, sendo neste litoral que podem eles, herói trágico e sujeito, não ceder de seus desejos²⁹; eis aí a consequência ética para a psicanálise.

Deste modo, a tragédia grega além de contribuir ao discurso psicanalítico para pensar o problema da sublimação, levantando questões como os fluxos entre desejo singular e representação coletiva, a função do belo em presentificar e ausentificar o desejo, a íntima ligação com a pulsão de morte que nele atua silenciosamente, entre outros pontos; também se apropria destas discussões e estende para a ética da psicanálise. Com isto, Lacan (1959-1960/1995) insere uma discussão até então pouco explorada no terreno psicanalítico: ao

²⁹ Tal aproximação traz como pano de fundo a noção de herói grego, o que, guiando-nos Maurano (2001), não pode ser sustentado nos mesmos termos quando se pensa em relação aos heróis moderno e contemporâneo, principalmente em suas relações com o saber e o apelo ao Pai. Por considerar este diálogo entre a figura do herói trágico e o sujeito do desejo de suma importância para nossa discussão, nos dedicaremos a ele no capítulo seguinte.

problematizar a ética que guia o psicanalista, através do destino sublimatório em sua estrutura trágica, mostra que esta tem algo a dizer à psicanálise e questiona o saber ali produzido.

Sustentamos aqui que a sublimação, pensada a partir de Antígona enquanto visada do desejo, tem algo a dizer também para a estética em psicanálise. Isto porque, na medida em que partimos de uma leitura estética situada na experiência *unheimlich*, com seus contornos entre criação e destruição, a heroína trágica, sob a pena lacaniana, parece seguir as linhas deixadas por Freud acerca do inquietante-familiar.

As linhas herdadas da leitura de Freud a respeito do fenômeno *unheimlich* podem ser observadas no efeito de brilho e ofuscamento da beleza de Antígona, em seu lugar de criação e queda do objeto, bem como no mortífero vislumbrado naquela que diz ser feita para o amor. Sinalizando que, através destes jogos paradoxais, a leitura estética que Freud (1919/2010) encontra em *Das Unheimliche*, a qual o autor diz ser negligenciada pela tradição, mostra-se patente na tragédia sofocliana.

Com o devido cuidado de não fazer uma simples justaposição entre as obras, dando a Antígona o efeito de inquietante estranheza ou *Das Unheimliche* a visada do desejo, o que nos interessa é pensar a linha estética que se mostra comum a ambas as obras: o pulsional enquanto criação a partir do conflito. Justamente por esta característica, tal estética nos ajuda a pensar a vicissitude sublimatória, pois é ao sujeito e sua criação que estamos constantemente nos direcionando.

Esta perspectiva em muito se aproxima do que Nietzsche (1872/2007) chama de “vida como fenômeno estético”, quando se refere à tragédia grega. Portanto, para darmos sequência a nossa proposta de trabalho, faremos uma aproximação entre a concepção estética que esboçamos sob o olhar psicanalítico e a tragédia grega, recorrendo a ela como objeto sublimatório que parece encarnar esta perspectiva estética de interesse a psicanálise. Esta tarefa será realizada no capítulo seguinte, onde buscaremos estabelecer as devidas amarrações entre sublimação e estética trágica, de modo a buscar compreender como tal forma de arte se oferece para pensar sublimação, conceito no qual as artes são tidas como seu produto por excelência.

CAPÍTULO 3 – Sublimação e Estética Trágica: possíveis aproximações

Como notamos no caminho percorrido, o conceito de sublimação sempre manteve vínculos com a criatividade humana, seja ela referida à produção artística ou intelectual; em última instância seu conceito seria a tentativa de compreender: porque criamos e quais os ganhos obtidos com isso? Questões sobre as quais outros campos do saber também se debruçam, mas já que o conceito se desenvolve dentro do vocabulário psicanalítico, as tentativas de resposta a estas questões estiveram sempre remetidas ao sujeito do inconsciente. A partir de um sujeito fundado em desejos inconscientes, as criações por ele realizadas parecem conter a centelha desejante que, tal qual este sujeito, encontra-se na encruzilhada entre satisfação individual e laço social.

Partindo destas linhas gerais, que apontam para a necessidade de forjar um conceito atuante nas dobras entre a clara satisfação proporcionada pela criação e o trabalho exigido por sua função coletiva, o destino pulsional sublimatório carrega um histórico de investigações que busquem tocar estes dois pontos que, no entanto, se mostram em constante oposição. Haja vista tal oposição instalada no seio do conceito, vimos a oscilação no discurso freudiano, onde a sublimação ora servia ao recalque e ora dele se evadia; e mesmo com a desvinculação do recalque o conceito não se livra da condição opositiva .

Por ver na manutenção dos opostos seu mote, e assim estabelecê-los não enquanto contradição, mas como paradoxo, fomos à base do teatro ocidental por ver ali os pontos conflitivos que não precisavam ser dispostos de maneira excludente, a tragédia oferecendo-se, portanto, como “sublimação a céu aberto”. Guardadas as devidas diferenças e distanciamentos históricos entre a arte trágica e a assunção do conceito de sublimação, nosso percurso demonstrou que suas aproximações contribuem sobremaneira para o desenvolvimento do saber psicanalítico, já que, nos diz Lacan (1960-1961/1992, p. 131):

Encontramos aqui o fenômeno ambíguo que fizemos surgir a propósito da tragédia. A tragédia é, ao mesmo tempo, a evocação, a abordagem do desejo de morte que, como tal, se esconde por trás da evocação do *Até*, da calamidade fundamental em torno da qual gira o destino do herói trágico, e é também para nós, enquanto convocados a dela participar, esse momento máximo onde aparece a miragem da beleza trágica.

Neste jogo entre calamidade e beleza - que incide em *Das Unheimliche* como leitura estética que se aproxima da estética trágica, bem como na visada do desejo representada por Antígona -, notamos que, no movimento do conceito de sublimação, a tragédia atua como forma de sinalizar que ele passa pelo belo e também pelo sublime. Ou seja, partindo de uma

leitura nietzschiana acerca do belo e do sublime, a tragédia passa pelo horror que o sublime pressupõe e também pelo esplendor sustentado pelo belo.

Já podemos observar algumas amarrações entre o conceito de sublimação e a estética trágica, de modo que as nuances ressaltadas em cada um destes interlocutores nos faz pensar, a partir de nosso trajeto, uma particular dimensão estética em psicanálise. Porém, tecer uma “dimensão estética em psicanálise” requer o devido cuidado, pois, ainda que tenhamos elementos que nos ajudem em sua sustentação, tais elementos estão atrelados à ética psicanalítica e ao fenômeno *unheimlich*, os quais têm muito a contribuir para a estética, mas que não estão em sinonímia com ela.

Necessitamos, por conseguinte, de um ponto que atravesse estes vários elementos-base e nos sinalize a convergência entre o belo e o sublime que essa estética contempla, o ponto que nos parece exercer bem esta tarefa é o amor. Pensado a partir de sua dimensão erótica e destrutiva, ele costura sublimação, estética e tragédia grega de modo a se fazer presente, de diferentes formas, nas várias leituras aqui empreendidas. Cabe agora nos determos no amor a fim de pensar sublimação e tragédia grega em articulação, não apenas com a ética psicanalítica, mas, sobretudo, uma estética na psicanálise.

3.1. No começo era o amor, no fim... a sublimação.

O amor sempre esteve como pano de fundo nas discussões acerca da sublimação, o que pode ser observado ao lembrarmos algumas obras emblemáticas no desenvolvimento do conceito em Freud: *Fragmentos da Análise de um Caso de Histeria* (1901/1905), *Moral Sexual “Civilizada” e doença Nervosa Moderna* (1908), *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância* (1910), *Mal-estar na Civilização* (1930). Em todas estas obras, bem como nas demais que estudamos em 2.1, o amor esteve às voltas com outros temas para elaborar a vicissitude sublimatória como possibilidade de dar contornos ao pulsional que ali circulava.

Destarte, a base pulsional na qual a sublimação se ergue mantém com o amor uma estreita ligação; considerando que é também no pulsional que o sujeito do inconsciente se atém, o amor então aparece como vetor que atravessa toda leitura psicanalítica, o que fará Lacan (1960-1961/1992) dizer que Eros encontra seu senhor em Freud. Em outras palavras, Freud deu ao amor, Eros, lugar de destaque em seu discurso por ver nele a condição sem a qual o sujeito não pode ser pensado, o que é comprovado pelas próprias teorias pulsionais que, ainda que tenham sofrido modificações, têm o erótico como ponto que se mantém.

Vale ressaltar que a importância dada ao amor no discurso psicanalítico se afasta sobremaneira de uma leitura romântica onde, segundo Rancière (2009), homem e natureza caminham para uma harmonia operada pelo amor. Sem a pretensão de apaziguar, pelo contrário, funcionando como fonte de insistente conflito, Eros se apresenta como mola propulsora na qual o sujeito encontra sua satisfação, bem como se depara com a falta, configurando o movimento de constante busca que marca o desejo.

Esta perspectiva acerca de Eros mostra, segundo Maurano (2001), uma dimensão trágica do amor psicanalítico, pois diz da errância que marca a trajetória pela qual o sujeito terá que atravessar, e que com o qual também irá se deparar constantemente, pois faz parte de si. Isto traz como consequência uma leitura não ingênua acerca do amor e da sublimação, a qual muitas vezes é tida como satisfação “libertária” porque não passa pelo recalque, mas que, ao considerar seu estreito enlace com a tragicidade do desejo, não pode ser concebida de tal forma.

Na busca pelo desejo nunca plenamente alcançado, cabe ao sujeito as tentativas de criação que tragam o estigma desejoso, mesmo que tal marca venha como hiância entre desejo e criação. Eis o lugar do belo na operação sublimatória, conforme vimos anteriormente. Nesta dinâmica entre belo e desejo, Lacan (1959-1960/1995), seguindo os passos freudianos, também destacará a função do amor na sublimação. Destaque feito através da recorrência ao amor cortês como ilustração da condição de impossibilidade do desejo, na medida em que instaura o vazio, justamente quando se oferece como forma de cingi-lo.

A imersão na questão do amor cortês em muito nos esclareceria a continuidade dada ao amor com relação ao desejo e a sublimação, porém, haja vista o percurso anteriormente realizado, no qual Antígona adquire destaque para pensarmos estas articulações, é a ela que novamente nos voltaremos. Destacamos aqui o caráter da heroína que Lacan (1959-1960/1995), indo ao enredo sofocliano, refere como aquela que foi feita apenas para o amor, caráter este que lhe serve de resposta aos mandamentos tirânicos de Creonte e a faz se obstinar em dar cortejos fúnebres ao irmão, ou seja, responder ao seu desejo.

Notamos que, por ter o amor em sua essência, Antígona não cedeu de seu desejo, e na medida em que seu brilho articula belo e pulsão de morte, tal sentimento está referido à criação e destruição, o que impede qualquer tentativa de obturar o vazio. É neste sentido que, nos diz Maurano (2001), pensando a partir da dimensão trágica da psicanálise, o amor, em sua relação com o belo, traz os elementos transfiguradores do vazio que assim ultrapassam as

identificações alienantes, pois não é ao objeto encarnado em ornamentos belos que o amor vem se limitar, mas ao objeto enquanto ascensão à dignidade da Coisa.

A compreensão desta dimensão trágica da psicanálise apontada por Maurano (2001) - que sinaliza importantes consequências teóricas e clínicas -, está embebida pelo traslado feito pela obra lacaniana, que caminha entre o desejo e o amor. Neste traslado, seguindo a esteira de uma perspectiva em que o desejo assume contornos belos para marcar sua ultrapassagem, apontando assim uma dimensão trágica da psicanálise, no seminário seguinte a esta elaboração Lacan (1960-1961/1992) pensará as implicações do amor na situação analítica, onde novamente o belo tem lugar de destaque.

Ao se debruçar sobre o amor, buscando aí compreender a dinâmica transferencial, Lacan (1960-1961/1992) vai ao *Banquete*, obra emblemática sobre o tema na filosofia ocidental e, já de início, nos diz que é a beleza, em seu sentido trágico, que lhe dá o verdadeiro sentido referido por Platão. Notamos assim que a interpretação lacaniana a respeito do tema do amor que se desenrola no *Banquete* está diretamente atravessada pela herança deixada por Antígona, reafirmando o próprio movimento do mundo grego onde a tragédia é anterior à filosofia e oferece elementos para sua construção.

Dizer que o Belo dá o verdadeiro sentido ao amor, pressupõe que no amor o sentido está oculto; qual seria então o sentido a ser revelado pelo belo? Entre as várias nuances que Lacan (1960-1961/1992) irá investigar nos discursos que compõem a obra platônica, o belo surge como aquilo que especifica o amor e, ao manter relação com o ser e não com o ter, liga o amor à geração, à criação do ser mortal que assim pode se relacionar com a sublimação.

Esta revelação feita pelo belo nos é apresentada por Diotimia enquanto contradição ao discurso socrático, o qual ali se dispõe para também compreender a natureza do tema em debate. Quando se trata do amor, portanto, já não é possível um discurso como a maiêutica, mas a fala de uma mulher vinculada à magia, e é partindo desta natureza que pode ela nos introduzir no mito do nascimento do amor, para nos dizer que ele suporta o belo e o feio em si, escapando assim da lógica socrática que os dispunha em posição de exclusão.

Novamente assistimos ao belo enquanto suporte de opostos, o que desta vez irá revelar a natureza própria ao amor relativo ao ser mortal, que assim só pode se enunciar pela boca de uma mulher que em sua fala demarca hiências. Esta ligação entre o paradoxal suportado pelo belo e o ser em sua condição mortal, faz com que seus lugares, bem como o lugar do objeto, sofram mudanças em suas disposições, diz Lacan (1960-1961/1992, p. 132):

Penso tê-los feito suficientemente sentir a escamoteação pela qual, por um lado, o belo, inicialmente definido, encontrado, como primordial no caminho do ser, se torna a finalidade da peregrinação, enquanto, por outro lado, o objeto, de início apresentado como o suporte do belo, se torna a transição em direção ao belo.

A escamoteação referida pelo autor dá-nos importantes contribuições para o estudo acerca da sublimação, já que é pelas vias sublimatórias que o belo passa daquilo que se deve encontrar para o motor da procura, e o objeto, que de início lhe era suporte, torna-se a transição em direção ao belo. Deste modo, retornamos às torções entre belo e objeto apontadas no seminário em que Antígona as opera: o que de início parece situar belo e objeto nas coberturas imaginárias que a criação artística modela, mostra, justamente pela intervenção simbólica da sublimação, sua referência ao Real do desejo.

Esta modificação dos papéis exercidos pelo belo e pelo objeto, que os faz recobrir o Real ao mesmo tempo em que carregam suas marcas, diz do inabordável desejo de morte que se dissimula em tais papéis; trata-se do teor destrutivo presente na beleza. Na medida em que Diotimia é quem deixa clara esta modificação quando diz do ser mortal, é a natureza própria do amor que lhe permite fazer tal articulação, ou seja, o amor oferece os elementos para compreender o desejo em sua fundamentação mortífera.

Situamo-nos, assim, no duplo movimento em que o sujeito do desejo é capturado pelo belo: uma direção à eternidade e outra à geração que pressupõe destruição. Neste movimento, eminentemente sublimatório, Lacan (1960-1961/1992) destaca a tragédia enquanto evocação, a um só tempo, da *Atè* (calamidade fundamental) e do momento de máxima beleza. Quanto mais calamitoso, tanto maior o esplendor de beleza, isto é o que a todo o momento o trágico tem a pontuar para a psicanálise.

A partir disso, esboça-se uma perspectiva estética em psicanálise própria à vicissitude sublimatória, em que o amor se enuncia tal qual a voz trágica, já que Lacan (1960-1961) refere ao trágico e ao discurso de Diotimia esta evocação da *Até* e do esplendor. Ambos, amor e tragédia, estão em condições de nos indicar a calamidade do desejo e a ele ser convocados por suas miragens belas. O que se antevê nesta indicação/convocação ao desejo, em sua relação com a morte, é a concepção do belo como aspiração do sujeito em eternizar-se e também destruir-se.

Nesta antinômica aspiração do sujeito, em que notamos o conflituoso trabalho das pulsões de vida e de morte, o belo exerce tal aspiração, nos diz Lacan (1960-1961/1992), no espaço entre duas mortes. Na medida em que as fronteiras destas duas mortes não podem

coincidir, elas encontram no belo a maneira de se sustentarem, não anulando uma a outra, tampouco deixando de se exercerem.

Novamente parecemos estar muito próximos a Antígona e a *Das Unheimliche*, em que beleza e morte operam em estreito enlace. Esta aproximação, que marca o lugar da sublimação em ambos, coloca o desejo como ponto de interseção entre belo e morte, ou seja, tanto em Antígona quanto no fenômeno *unheimlich*, o que se deixa escapar é o desejo que ali trabalha com o esplendor da beleza e o sinistro da morte.

Esta perspectiva, que vemos se esboçar em Antígona e *Das Unheimliche*, também se desliza pelo discurso de Diotímia, este marcado por um importante desenvolvimento: o desejo *de* belo e o desejo *do* belo. Diz-nos Lacan (1960-1961/1992):

O desejo *de* belo, desejo na medida em que se apegua a essa miragem, que é aprisionado por ela, é o que responde a presença oculta do desejo de morte. O desejo *do* belo é aquele que, invertendo essa função, faz o sujeito escolher a marca, os apelos daquilo que lhe oferece o objeto, ou alguns dentre os objetos. (p. 131)

Desejo e belo se implicam assim de diferentes maneiras, tendo o desejo *de* belo um caráter destruidor, na medida em que o objeto responde ao desejo de morte, enquanto que o desejo *do* belo, ao ser a transição do objeto de um meio de exercer o desejo para ser o próprio objetivo, apresenta um caráter criativo. Compreendemos assim que o desejo de morte, que ocultamente se dispõe no belo, é por ele transfigurado, o que não impede, contudo, que este desejo de morte o assalte.

Nestes liames entre criação bela e desejo de morte, notamos a tênue fronteira na qual a sublimação se situa, pois o desejo de morte aparece como motor para o belo, mas é também seu último limite. É neste sentido que, segundo Guyomard (1996), o desejo, em sua irredutibilidade, apresenta um caráter trágico, porém, esta mesma irredutibilidade pode dar ensejo a um gozo do trágico, este pensado enquanto transposição dos limites entre duas mortes.

Ao transpor o espaço entre duas mortes, alcançando um mais além da vida, o belo deixa de exercer sua função de discriminação entre eternizar-se e destruir-se. Nessa transposição dos limites Lacan (1960-1961/1992) aloca outra personagem trágica, Sygne de Coûfontaine, para salientar a ultrapassagem deste espaço, mostrando que, ao mesmo tempo em que o belo trágico sustenta as fronteiras, ele também marca o transbordamento destas. Referindo-se desta vez à tragédia contemporânea, a figura de Sygne é convocada a atravessar o limite da segunda

morte para, abdicando do próprio ser, a vida ser deixada para trás, conduzindo-nos ao extremo da falta que o “não” da heroína marca em direção à morte.

Segundo Guyomard (1996), este também é o destino de Antígona, pois a heroína sustenta um desejo puro que caminha em direção à morte. Na sustentação deste desejo ela já não encontra outra identidade senão com a morte, pois é apenas como perda que seu desejo pode encontrar satisfação. Se anteriormente a personagem trágica, com sua beleza, situava-se nos limites da segunda morte, quando caminha em direção a ela, ultrapassa-a.

Neste ponto, onde a perda se torna condição absoluta do desejo que precipita Antígona em direção à morte, levantam-se questões acerca da expressão *desejo de morte*. Segundo Guyomard (1996), no ato da heroína, e no próprio tempo em que a expressão se conjuga, não fica claro se se trata de um desejo que vem da morte, conotação que parece estar ligada àquela que o desejo *de* belo vem responder, ou um desejo de morrer, que assim seria uma resposta que implicaria o Outro em sua estruturação. Mantendo-se na confusão destes diferentes sentidos, o desejo puro de Antígona vem responder afirmativamente a ambos: ela é puro desejo advindo da morte, e atesta isto com o belo, e é também desejo de morrer, denunciando a resposta ao Outro no qual seu desejo está amparado.

Uma leitura apressada acerca do que aí se dispõe pode fazer equivaler desejo e morte e, na medida em que a ética da psicanálise sustenta o desejo como ponto em que o sujeito não deve ceder, concluir que a leitura psicanalítica defende a catástrofe trágica como desfecho. Para impedir tal forma de compreensão, esclarecemos que a leitura lacaniana não direciona seu interesse ao enredo *stricto sensu*, pois não se trata de uma análise literária, mas àquilo que a narrativa carrega em sua significação dramática e serve de estrutura para pensar a ética da psicanálise e nos diz sobre a sublimação.

Neste sentido, a dramaturgia de Antígona nos aponta que a morte ali encenada, fruto do desenvolvimento e desfecho da narrativa, representa a resposta ao desejo, resposta esta que pode ser outra nas variadas narrativas de cada sujeito do desejo. O ponto que nos interessa, portanto, é a estrutura do desejo que ali se apresenta, onde belo e morte operam.

A dimensão estética que defendemos situa-se justamente neste ponto, onde beleza e morte trabalham em conjunto, através de Eros, para a arquitetura do desejo. Assim, estética em psicanálise diz do movimento desejoso que perpassa todo o sujeito, onde os jogos de beleza e horror encontrados nos objetos sublimatórios, dizem da condição desejosa do criador que, desta forma, também constrói a si através da sublimação. Tal concepção obriga o

psicanalista, seja ele operando pelas vias clínicas e/ou culturais, a considerar sempre a face estética impressa pelo desejo e, para tal, compreender as articulações próprias a este.

Somos lançados, assim, nas malhas do desejo, que, retornando a Antígona, nos encaminham de um desejo puro ao desejo do Outro, é disto que sua trajetória e morte vêm nos dar notícias. Ao responder ao seu desejo puro, a heroína ultrapassa os limites entre duas mortes e atua como vítima voluntária em direção ao seu fim; quando se trata do desejo do Outro que este ato vem responder, Lacan (1959-1960/1995) o refere ao desejo materno. Neste movimento, diz Guyomard (1996):

Opera-se uma sucessão de deslizamentos, de deslocamentos, cuja série é fácil marcar. Do desejo puro, Lacan passa para o desejo do Outro, aqui identificado com o desejo da mãe, origem de tudo, e depois para a duplicidade desse desejo, que, origem perturbadora, a um tempo dá a vida e traz a destruição.

O desejo em sua relação com a morte já não pode ser compreendido, portanto, sem que aí se instaure a dimensão incestuosa que este desejo implica, é ao Outro que o desejo aponta sua origem. Destituindo a noção de “pureza”³⁰, ele carrega o tom trágico de cruzar origem e fim, de modo a se fundar nas gerações e, simultaneamente, com elas romper, em um movimento que o ganho não pode ser pensado sem a perda que lhe corresponde. Escapando de um purismo do desejo, Lacan (1960-1961/1992) vai nos indicar que este só pode ser concebido como desejo do Outro, conseqüentemente, da alienação fundamental que a relação com a linguagem pressupõe.

Esta natureza do desejo, em que o Outro assume grande importância para sua estrutura e ali deixa antever sua condição erótica, aparece também em outros personagens trágicos, mostrando que as dramaturgias trágicas estão sempre às voltas com o desejo, ou, em movimento contrário, que o desejo traz em si nuances trágicas. Os personagens Édipo e Hamlet, focos de interesse de Freud e Lacan, são importantes representantes desta natureza particular do desejo; ao denunciarem a estreita e problemática relação que este mantém com o saber, tais personagens abrem outras questões acerca do desejo em sua dimensão trágica. No sentido de aprofundar este debate, dedicar-nos-emos à investigação do desejo nestes heróis.

³⁰ A respeito desta noção de desejo puro, referido a Antígona como puro desejo de morte, Guyomard (1996) diz que no momento da construção do Seminário VII, Lacan oscila entre uma aproximação e distanciamento de tal noção para pensar o desejo do analista. No decorrer da obra lacaniana, e já com noção de desejo do Outro materno também presente no seminário VII, a possível aproximação é desfeita; ao que Lacan em 1964 lança, no seminário na Escola Normal superior, as seguintes palavras: “o desejo do analista não é um desejo puro, é um desejo de obter a diferença absoluta” (LACAN, 1964 *apud* Guyomard, 1996, p. 101).

3.2 – Saber e Desejo: uma trágica relação

A eleição de dois famosos personagens trágicos para nos ajudar a pensar o ponto em que desejo e saber se articulam mostra, já de partida, que consideramos tal articulação eminentemente trágica. O que nos interroga é como as figuras de Édipo e Hamlet portam o teor trágico face ao saber; poderíamos, para responder a tal questão, recorrer unicamente aos pontos históricos ou antropológicos que nos subsidiassem a respeito das características que atravessaram os séculos e ligaram Sófocles e Shakespeare através do título “trágico”. Todavia, é sob a perspectiva psicanalítica que empreendemos nossa investigação e, por isso, nosso interesse se direciona ao núcleo desejoso que aí se instaura e que tornou tais personagens emblemáticos no vocabulário psicanalítico. Refaçamos então nosso questionamento: trata-se de compreender o lugar do desejo, com seu *pathos* trágico, nas figuras de Édipo e Hamlet.

A leitura feita por Freud em *A Interpretação dos Sonhos* (1900) nos diz que o poder universal da tragédia *Édipo Rei* situa-se em “Apaixonar-se por um dos pais e odiar o outro figuram entre os componentes essenciais do acervo de impulsos psíquicos que se formam nessa época [a infância] e que é tão importante na determinação dos sintomas da neurose posterior” (p. 287). Seguindo o mesmo raciocínio, Freud (1900/1996) também usa o personagem Hamlet, pensando como a peça shakespeariana põe sobre o palco o amor à mãe e a rivalidade ao pai, porém de forma diferenciada do herói grego, já que no príncipe da Dinamarca assistimos apenas aos efeitos dos afetos reprimidos direcionados aos pais.

Tais leituras sobre os heróis trágicos demonstram que o autor compreende a grandiosidade das obras de Sófocles e Shakespeare pela implicação subjetiva que carregam, ou seja, antes mesmo de conceituar a interpretação dos enredos sob o nome de Complexo de Édipo - dando assim o teor psicanalítico à narrativa trágica -, o que incita o olhar freudiano é a tragédia enquanto ilustração do psiquismo.

Partindo desta leitura de Freud, que marca diferenças entre os heróis, e do posicionamento do autor que o fez empreender tal leitura, cabe-nos investigar as características de cada um dos heróis trágicos que despertaram o interesse psicanalítico. Para tanto, faremos uma breve incursão na natureza das tragédias grega e moderna que os personagens encarnam, tentando daí situar o lugar de cada um frente àquilo que nos interessa: o desejo.

Desde sua criação, a tragédia grega parece portar uma íntima relação com o saber, pois Ésquilo, o primeiro autor trágico, já definia a arte teatral que ali se inaugurava como “o

conhecimento através da dor”, demonstrando que, para além da função artística contemplativa ou participativa, a tragédia grega trazia em seu bojo uma dimensão de saber. Segundo Vernant (1981/2008), este caráter de saber que marca a tragédia é paralelo ao acontecer cênico, ou seja, a tragédia a um só tempo traz à cena seu enredo narrativo e transmite um conhecimento que lhe é próprio, o qual só pode ser alcançado através da dor, ou melhor, do *pathos*³¹.

Esta significação da tragédia, que está presente desde a sua fundação, cruza os séculos e alcança também a modernidade, na qual a principal criação é o drama, com seus excessos de caracteres individualizantes (Lesky, 1996). Mas, mesmo com o domínio que o drama assume e o *happy end* que lhe é próprio, o saber advindo do *pathos* que caracteriza a tragédia se impõe - principalmente através de Shakespeare - e recusa caber nos cânones científicos e moldes artísticos. A tragédia moderna assume, portanto, duplo lugar de contramão à cultura em que se insere, já que não apraz nem à arte nem à ciência que lhe eram contemporâneas.

Porém, este saber trágico não se dá a conhecer de forma linear, já que a cada movimento em busca do conhecimento ocorrem peripécias e reviravoltas que direcionam a um reconhecimento, mostrando que “É da natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição” (Lesky, 1996, p. 21).

Este objeto que sempre escapa às mãos que tentam agarrá-lo, particular da natureza trágica, nos leva a compreender a importância que os personagens Édipo e Hamlet assumiram enquanto representantes trágicos, já que ambos têm uma relação muito singular com o saber que tentam desvelar. Lacan (1958-1959/1996) faz uma análise dos heróis face ao saber que em muito nos esclarece. Segundo ele, Édipo é aquele que *sabe*, decifrador do enigma da esfinge de canto obscuro, mas que em sua investigação descobre *não saber* aquilo que lhe é mais singular: sua origem, e, por tal ignorância, flagra-se agindo e caindo na catástrofe de seu destino. Hamlet, por seu turno, *sabe* a priori a quem deve assassinar, foi orientado pelo fantasma do pai para isso, e é justamente este saber que o faz *não agir*, pois delata a si próprio e o empurra ao seu destino.

Lacan (1958-1959/1996) prossegue seu estudo, remetendo ao desejo as diferentes posturas dos heróis em face ao saber, mas não nos apressemos e limitemo-nos, por enquanto, ao entendimento de Édipo como aquele que age por não saber e Hamlet como aquele que, por

³¹ Esta retificação de “dor” por “*pathos*” é importante ser feita pois, segundo Vernant (1981/2008), em Ésquilo, e consequentemente nas tragédias por ele escritas, a definição de dor cabe perfeitamente, ao passo que nos outros dois tragediógrafos, Sófocles e Eurípedes, o que se vê é a essência trágica atuar pelo caráter humano fundado nas paixões. De modo que o *pathos*, este sim, é transversal a todas as criações trágicas, já que abarca as diversas formas de acesso ao conhecimento que a tragédia empreende.

saber, não consegue agir. A ignorância de Édipo e a astúcia de Hamlet os mantêm na navalha trágica, não somente por uma dada relação com o conhecimento, e sim pelo caráter paradoxal que essa relação representa. Aqui o saber mostra aquilo que Nietzsche (1872/2008) chama de “pathos da verdade”, no qual o sujeito se depara com a ignorância, quanto mais tenta abarcar a verdade em uma totalidade; novamente o elemento pático funcionando como quebra do encadeamento racional e sinalizando o paradoxo.

O lugar especial dado ao paradoxo na tragédia, que exploramos no primeiro capítulo, é mais uma vez colocado em destaque, desta vez funcionando como denúncia da falácia de um saber que prometia livrar do trágico. Isto torna, segundo Vernant (1981/2008), a tragédia grega a arte que mais se utiliza da convivência de opostos (em palavras, personagens, estrutura cênica, etc.) para sua criação. Na medida em que esta natureza se mantém como mola-mestra do gênero trágico, ela não se limita à criação ática e permanece até os dias atuais.

Quanto ao paradoxo constitutivo de Édipo, ele se mostra em uma série de cenas onde o enredo se desenrola a partir de antinomias, mas, diz Vernant (1981/2008), é na própria figura do protagonista que elas alcançam seu ápice:

Quando Édipo fala, acontece-lhe dizer outra coisa ou o contrário do que ele está dizendo. A ambiguidade de suas palavras não traduz a duplicidade de seu caráter, que é feito de uma só peça, mas, mais profundamente, a dualidade de seu ser. Édipo é duplo. Ele constitui por si mesmo um enigma cujo sentido só adivinhará quando se descobrir, em tudo, o contrário do que ele acreditava e parecia ser. (p.77)

Ao encarnar a dualidade, Édipo se torna a figura trágica por excelência, sua tragicidade liga-se ao saber que ele acredita possuir e, ao decifrar o enigma da esfinge é a ele próprio que condena à morte, ao passo que no reconhecimento de sua ignorância e admissão da cegueira da razão, encontra o saber que lhe era oculto. Neste sentido, é sempre ao homem Édipo que os paradoxos entre saber e tragédia apontam, o que, segundo Azevedo (2001), funciona como importante cruzamento com a psicanálise.

O lugar ocupado por Édipo nesta personificação do trágico, também o coloca como foco de inúmeras recorrências artísticas e filosóficas, criando o que Rudnytsky (1987) chama de “era de Édipo”. Destas recorrências, voltaremos àquela realizada por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* (1872/2007), na qual o autor caracteriza a estilística trágica pela dinâmica linguagem dionisíaca, em paralelo à beleza figurativa da aparência apolínea. Sendo Édipo o personagem que melhor representa a tragicidade, diz Nietzsche (1872/2007), nele assistimos à imbricação da grandeza e beleza com o padecimento doloroso, em um destino que o leva ao erro e à cegueira por ser ele um crime contra a natureza humana e dos deuses.

Considerando que a encenação da tragédia antiga aponta para o espectador a quem a catarse enreda, ou seja, para o alcance dela sobre o gênero humano (Venant, 1981/2008), o jogo de forças entre os impulsos apolíneos e dionisíacos, enunciados por Nietzsche na figura de Édipo, estariam presentes no homem que, tal qual a arte, seria habitado por tais impulsos. Édipo é a figura que intimida o gênero humano, pois mostrar em si o amálgama conflituoso entre Apolo e Dionísio que a todos habita.

Porém, a cultura e filosofia ocidental, denuncia Nietzsche (1872/2007), se assentou na negação do dionisíaco e exacerbação do consolo que o apolíneo traz ao Homem. Sendo a tragédia, e o saber trágico que dela advém, um apelo ao caráter extático de Dionísio:

O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento *letárgico* no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e da dionisíaca. Mas, tão logo a realidade cotidiana torna a ingressar na consciência, ela é sentida como tal com náusea; uma disposição ascética, negadora da vontade, é o fruto de tais estados. Nesse sentido, o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez o olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer* e a ambos enjoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar o mundo que está desconjuntado. O conhecimento mata a atuação, para agir é preciso estar velado pela ilusão (...) não é o refletir, não, mas é o verdadeiro conhecimento, o relance interior na horrenda verdade, que sobrepeça todo e qualquer motivo que possa impelir à atuação, quer em Hamlet quer no homem Dionisíaco. (p.53)

Alcançamos assim, na contraposição do dionisíaco com a realidade, nosso outro foco de estudo: Hamlet. O príncipe da Dinamarca é aquele que se emparelha ao homem dionisíaco através de sua relação com o conhecer; é a partir daí – da defrontação com o saber - que ele adentra em sua trajetória trágica e converge em sua figura a beleza apolínea e a aniquilação dionisíaca. Partindo desta imbricação, buscaremos agora compreender o paradoxo representado por este personagem, tal qual fizemos com Édipo.

O texto *Hamlet: príncipe da Dinamarca*, escrito entre 1601 e 1602 sinaliza, segundo Medeiros (1981), um período nebuloso da vida de Shakespeare; ainda que não seja nossa proposta analisar o personagem enquanto reflexo dos conflitos do autor, isto muito nos interessa para pensar o tom ambíguo dado a Hamlet. Ao se situar entre a sede de vingança e a paralisia em efetuar-la, a natureza dúbia de Hamlet mostra a face de obscuridade shakespeariana. Justamente esta face dá o caráter trágico a Hamlet, já que é a partir dela que testemunhamos a queda do herói.

Segundo Lesky (1996), o tema da queda do herói é um dos principais elementos para uma obra ser considerada trágica, e na modernidade esta queda deixa de se referir unicamente

à imagem do homem junto à cidade - como era característico na tragédia ática –, alcançando o humano em sentido transcendente. Compreendemos esta mudança do ponto de vista histórico, já que privatização do Homem é um fenômeno da era moderna que possibilitou esta ênfase subjetiva, mas o que nos interessa aqui é notar o quanto esta mudança se prestou a operar a manutenção do gênero trágico na idade moderna:

E em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, coloca-se agora outro requisito, que eu poderia configurar como *considerável altura da queda*: o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível. (LESKY, 1996, p. 33)

Com estas palavras encontramos Hamlet como herói eminentemente trágico, ele vê seu mundo ilusório desfazer-se a partir do espectro paterno a lhe solicitar vingança. Mas esta perda do mundo ilusório em Hamlet não significa saída de uma realidade alegre, já que na narrativa shakespeariana o protagonista é descrito como apático antes da fúria impraticável em busca de reparação, ou seja, na queda do herói é que ele mostra seu vigor e sua fraqueza, em uma palavra, sua divisão subjetiva.

Esta natureza antinômica de Hamlet irá atravessar todo o enredo dramático e fará com que cada movimento a frente seja acompanhado de uma hesitação, mas não por uma covardia – seu entrave não é o assassinio, pois chega a matar Polônio que se escondia ao ouvir sua conversa com Gertrudes - e sim pela mobilização afetiva que vem em rebote. Diferentemente de Édipo, que segue em sua investigação sem se deixar deter pelos indícios que levariam a ele próprio como assassino de Laio, o príncipe da Dinamarca vacila ante as ressonâncias sobre si da tarefa que lhe foi imposta, restando-lhe a loucura como contragolpe³².

A partir destas explorações sobre o trágico que perpassa Édipo e Hamlet notamos alguns indícios que nos ajudam a pensar o lugar do desejo em cada um, e como este desejo se implica no destino dos protagonistas. Com estes subsídios, passemos agora, portanto, ao estudo mais detido deste desejo em cada um dos nossos protagonistas.

A recorrência de Freud a dois grandes personagens da história da arte ocidental, Édipo e Hamlet, para compor a construção do complexo edificante das subjetividades, mostra que a arte tem algo a dizer ao/sobre o sujeito do inconsciente. Mais que isso, de serem personagens

³²Segundo Lesky (1996), as caracterizações psicologizantes tão caras à idade moderna também se fizeram presentes nas tragédias de Shakespeare, ainda que em menor escala que no drama; o que não se via na tragédia grega, onde a noção de Homem e Pólis se imbricava aos deuses. Isto diferencia os heróis trágicos - ainda que ambos partam de uma natureza fundada no pathos – e suas respectivas catástrofes: para Édipo o exílio e errância, a quebra da íntima ligação com a *ágora*, para Hamlet a loucura e a morte, um hiato com a subjetividade que representa a vida.

teatrais a quem Freud recorre; não bastava uma ilustração descrita ou musicada, mas uma arte em ato - fundada pela tragédia grega - pois é em cena que estes personagens têm sua grandiosidade e alcançam os sujeitos que, como eles, são habitados por desejos incestuosos e parricidas.

A questão do teatro como encenação do desejo é abordada por Freud em *Personagens Psicopáticos no Palco* (1905/1996), onde o desejo, com sua carga de prazer e sofrimento, tem permissão para vazão apartado da realidade. Segundo Freud (1905/1996), isto faz com que o drama seja a forma de arte que “explora a fundo as possibilidades afetivas, modela em gozo até os próprios presságios de infortúnio e por isso retrata o herói derrotado em sua luta, com uma satisfação quase masoquista” (p. 293). Porém, adverte-nos Freud, neste mesmo palco assistimos a trajetórias de personagens que, tal qual os neuróticos, parecem não explorar as possibilidades afetivas que compõem seu desejo, o que não impede que haja satisfação; Hamlet é o personagem que melhor ilustra este paradoxo.

Ao apresentar cenicamente o que, fora da ribalta, incide sobre os neuróticos, a satisfação provocada por Hamlet refere-se ao ocultamento dos motivos que impedem o personagem de obedecer à ordem paterna, testemunhando-se apenas o sofrimento a que esta ordem encaminhou o príncipe da Dinamarca. Segundo Freud (1905/1996), coube à psicanálise suspender o véu que ocultava os motivos interpelativos do personagem em sua missão e, assim, apontar tais motivos também nos espectadores. Tal como as recorrências aos heróis trágicos em *A Interpretação do Sonhos* (1900), Freud (1905/1996) está sempre estabelecendo um fio condutor entre personagens e plateia: o desejo que neles habita.

É também por esta via desejosa que Lacan (1958-1959/1986) segue os passos de Freud para pensar Hamlet:

O alcance mais importante que Hamlet adquire para nós se refere à sua estrutura, equivalente a do Édipo. Não é tal ou qual confissão fugaz que nos interessa, mas o conjunto da obra, sua articulação, sua maquinaria, suas vias de sustentação por assim dizer, que lhe dão sua profundidade, que instauram esta superposição de planos no interior do que pode ter lugar a dimensão própria da subjetividade humana, o problema do desejo. (p. 29-30)

O sujeito tem sua maquinaria situada em um problema, o desejo, o qual se articula através do texto dramático e alcança desde o escritor até o fruidor, passando pelos personagens e o enredo; eis o que Lacan (1958-1959/1986) ensina ao nos encaminhar para a circunscrição deste desejo em Hamlet. Já que desde o início, partindo de Freud, a concepção

lacaniana remetia a estrutura de Hamlet e Édipo ao desejo, sua questão agora é: que desejo é este?

Compreendendo o desejo como algo para além da necessidade e da demanda - ainda que se encontre nos desfiladeiros desta, que o sinaliza -, Lacan (1958-1959/1986) diz que Hamlet já não tem outro desejo senão o desejo da mãe, enquanto em Édipo o desejo é pela mãe. Dito assim em linhas gerais, podemos nos deter a cada um dos personagens em suas trágicas relações com seus desejos.

Nesta localização do desejo, vemos o de Édipo na punição que o denuncia; diz Cariou (1973/1978): “O único drama reside nisto: por que Édipo se pune se já não é responsável? A anomalia não está nem no incesto nem no parricídio, mas no sentimento de culpabilidade e no castigo que se segue” (p. 48). Há culpa e castigo pelo desejo que se deixa entrever no ato; o personagem tem que responder por aquilo que o constitui ainda que, e principalmente por isso, não tenha conhecimento que o ajude nesta resposta.

Suas recorrências ao oráculo em busca de respostas sinalizaram o que lhe era reservado, porém, diz Vorstaz (2010), o cumprimento da profecia oracular não serve de alibi para Édipo, mas enuncia um desejo já existente no personagem que, por isso, é culpado pelo que cometeu na tentativa de fugir do saber que lhe fora revelado. É neste sentido que Lacan (1971/2006) aproxima a interpretação analítica da profecia oracular, na medida em que ambas não são verdades em si, mas disparadoras de afetos já presentes no sujeito: “Ela só é verdadeira à medida que põe alguma coisa em marcha” (Lacan, 1971/2006, p. 13). Ao fazer andar alguma coisa, oráculo e interpretação convocam o sujeito a responder pelo ato cometido sem deliberação, mas não sem desejo.

Advém desta resposta, diz Vernant (1981/2008), a grandiosidade do herói trágico; a coragem trágica não se situa nos feitos do herói – estes são apenas características do prestígio por ele alcançado –, mas na dignidade da queda. Um Homem que porta em si o salvador da polis e o bode expiatório da peste que aterroriza Tebas, Édipo é grande por responder a estas duas condições sob o mesmo juízo: a busca pelo saber.

E é também nestes termos que o sujeito, tal qual o herói, é salvador e bode expiatório na busca pelo saber inconsciente que o encaminha ao desejo. Esta dupla condição assumida por Édipo é fruto da escrita própria a Sófocles, na qual, segundo Dunley (2001), o trágico aparece como desamparo diante da onipotência do destino, desamparo que não é paralisante, mas potência criativa, o que esclarece a equivalência entre esta dupla condição e a condição do sujeito do desejo.

O herói vê diante de si a dimensão do divino, mas não se deixa limitar por ela, o que o leva do célebre ao ocaso, marcando em sua figura a natureza própria ao trágico. Porém, diz Szondi (1964/2004), à passagem da fortuna ao infortúnio é preciso que se some a contradição representada por esta mudança, já que “só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável, pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente” (p. 85).

Novamente nos deparamos com a manutenção do paradoxo implacável como marca do trágico, pois diz do *ágon*, enquanto elemento que atravessa todo o enredo, e do *pathos*, como agente fundador e animador. Sendo então uma natureza própria ao trágico, não se limita ao personagem grego, estendendo-se sobre Hamlet; por isso não há saber que pudesse suprimir seu paradoxo constitutivo. Para ele, como para Édipo, não há conhecimento que salve das malhas trágicas, e aí antevemos as inescapáveis malhas desejosas do sujeito.

Hamlet, se não fosse herói trágico, teria se amparado na revelação paterna para guiar seus atos de modo linear, mas ele é essencialmente trágico, não há saber que possa aplanar seu desejo, pelo contrário, é justamente este saber que o delata. Segundo Maurano (2001), a tragédia moderna, da qual Hamlet é expoente, caracteriza um apelo à razão; a resposta, contudo, não alivia tal apelo, mas põe em marcha o que até então se mostrara oculto e, por isso, impede a marcha de Hamlet.

O lugar da razão como um obstáculo é colocado por Shakespeare na boca do personagem Hamlet quando diz “É preciso aí se deter... eis o pensamento. Onde nasce a calamidade de uma longa vida” (ato III, cena I, p. 207), frase que é dita ao final de seu diálogo com Ofélia em que profere o famoso “Ser ou Não Ser, Eis a Questão”. Ou seja, o herói se lança em busca de respostas e o que encontra é o pensamento como causa de sua degradação, pois a razão à qual recorre, a trama dos fatos que desde o início ele sabe, não é capaz de dizer da sua verdade. Nesta incapacidade da razão, o que se deixa revelar é o desejo que, diz Maurano (2001), “é o ponto inapreensível da verdade do sujeito” (p. 98).

O desejo de Hamlet não é apreendido porque, de acordo com Lacan (1958-1959/1986), ao buscar seu desejo o herói sempre se depara com o desejo da mãe, este Outro que o fundamenta, mas que ele não pode conhecer, somente reconhecer. Deparamo-nos aqui com a constituição desejosa que nos fez investigar os heróis trágicos: o desejo do sujeito é sempre desejo do Outro.

O desejo do Outro em Hamlet é o próprio desejo da mãe, que o herói, ao ver-se totalmente capturado, busca desvencilhar-se através do código da lei, o pai, porém sem

sucesso, já que este código se apresenta, segundo Maurano (2001), através do suporte da razão e fracassa. O príncipe da Dinamarca, neste sentido, não encontra contornos possíveis para o seu desejo, tampouco uma lei que instaure tais contornos; nele o desejo da mãe se lhe mistura e não encontra objeto.

Em Édipo, como desde o início dissemos, o desejo é pela mãe e não há feito heroico que o absolve do desejo por este objeto. A própria Jocasta lhe diz quão comum é tal desejo entre os mortais, antes mesmo da revelação que leva o herói ao autocegamento, e todas as linhas do drama convergem Édipo ao seu objeto de desejo. Observamos que no herói grego o Outro assume a condição de instaurar o desejo no sujeito, sem com isso misturar-se a ele, ainda que se estabeleça como objeto de tal desejo. O herói grego também recorre ao código paterno, que, ainda nos guiando por Maurano (2001), aqui se apresenta através das leis divinas³³, e igualmente só encontra fracasso.

Em linhas gerais, nossos dois heróis anseiam por um pai que lhes ampute o desejo paradoxal que os constitui. Este pai assume as vestes da lei mítica³⁴ na tragédia grega e as da razão na tragédia moderna, sendo em ambas frustrador de tais anseios, pois mergulha os heróis ainda mais em seus desejos. Resta a eles, tão somente aos protagonistas, a tarefa de revelar seus desejos e responder por eles.

Nesta solitária tarefa de responder por seus desejos, Édipo fura os próprios olhos por ver diante de si o objeto ao qual seu desejo o direcionou, deparar-se com o insuportável objeto incestuoso denuncia seu desejo e o faz caminhar em direção à catástrofe derradeira. Quanto a Hamlet, ele precisa retificar seu desejo para sair da sombra do desejo da mãe e então criar seu objeto. Diz Lacan (1958-1959/1986) que este movimento só é realizado quando o herói consegue fazer o luto de Ofélia, pois isto pressupõe a construção de tal objeto como foco do desejo, o que não ocorrera até então. Ofélia, ao ser retificada como seu objeto e sinalizar o falo, instaura em Hamlet a falta simbólica que, assim, mostra o desejo do herói.

A partir das tramas desejosas de nossos heróis, cabe-nos esboçar como a psicanálise herda esta postura trágica ante o desejo. Não mais sobre o palco teatral, o desejo que habita

³³ Esta recorrência de Édipo às leis divinas e Hamlet à razão nos remonta à caracterização feita por Freud em *Um Estudo Autobiográfico* (1925): Édipo como uma tragédia do destino e Hamlet como uma tragédia de caráter. Pois Édipo é lançado em leis universais que, intermediadas por oráculos e profecias, se prestam a materializar necessidades internas que deste modo forjam-se externas e independentes do herói; ao passo que em Hamlet, quando já não há materialidade em leis divinas, estas necessidades se mostram constitutivas à subjetividade do personagem. Portanto, o movimento desejoso de cada um deles em relação aos seus objetos obedece a este suporte que Freud nomeia por “destino” e “caráter”.

³⁴ Nesta busca por um pai na figura mítica, vale aqui pontuar a função do mito que Lacan (1959-1960/1995) destaca, apoiando-se em Lévi-Strauss: uma organização significante articulada para sustentar as antinomias psíquicas, sustentação esta que enreda sujeito e coletivo, adquirindo uma dimensão completa.

Édipo e Hamlet nos convoca a encená-lo sobre o sujeito. Partindo do desejo em sua paradoxal relação com o saber, o que não remete à exclusão de uma das partes que a compõem, mas à implicação delatora de um sobre o outro, desejo e saber mantêm uma estreita relação, a qual se mostrará em ato (ou no impedimento dele).

É neste sentido, de um ato que não é sem relação com o saber, mas que o descentra porque o vincula ao desejo, que no seminário seguinte a sua apropriação de Hamlet, Lacan (1959-1960/1988) se dedicará a tragédia Antígona para pensar a Ética da psicanálise. E, ainda na esteira trágica, no seminário 8 (Lacan, 1960-1961/1992) irá se remeter a trilogia dos Coûfontaine, tragédias contemporâneas de Claudel, para interrogar o que deve ser o desejo do analista. Ou seja, no discurso lacaniano, assistimos aos temas do desejo e do saber gravitarem em torno da órbita trágica; sempre eles remetidos a uma perda, o autor parece recorrer aos personagens trágicos, por estes encarnarem a quebra causal do saber, podendo então o sujeito do desejo ser pensado a partir deles.

Trata-se, por conseguinte, do paradoxo onde o desejo lança o sujeito, noção que insistentemente Freud manteve em toda a sua obra, seja referindo-se a pulsões de auto conservação versus pulsões sexuais (FREUD, 1910/1996) ou pulsões de vida em embate com pulsão de morte (FREUD, 1920/1996), bem como as diversas manifestações destas dualidades pulsionais na vida anímica do sujeito. Notamos, assim, que o sujeito cindido porque desejanter – que tem em um personagem trágico sua figura por excelência: Édipo - é uma condição deixada por Freud ao discurso psicanalítico.

Eis que nossos dois guias, Freud e Lacan, em suas trajetórias teóricas nos sinalizam as malhas do desejo, onde o sujeito deve ser pensado, tendo ele uma íntima relação com a tragédia, já que “a psicanálise, como a tragédia, se sustenta no paradoxo. Não se trata de otimismo, nem de pessimismo, nem romance, nem drama, mas de diferentes expressões do encontro do homem com uma face do real” (MAURANO, 2001 p. 84).

Conclamamos, assim, os personagens Édipo e Hamlet para pensarmos o sujeito em seu encontro com aquilo que o constitui e que, porém, mais lhe escapa. Assim como os adornos teatrais que estes personagens assumem, o sujeito constrói sua narrativa psíquica sobre um terreno movediço e desconhecido.

Todo este quadro pintado com relação ao sujeito desejanter pode, à primeira vista, dar ao discurso psicanalítico um tom de niilismo vazio, já que em última instância desconstrói a imagem de homem sem lhe oferecer outra que garanta sua univocidade, mostrando-se pura derrisão. No entanto, ainda que a psicanálise, assim como a tragédia, não prometa soluções

apaziguadoras, ela concebe o sujeito como agente das vicissitudes do desejo que o comanda. Tal concepção é da mesma ordem da coragem do herói trágico, tão maior e mais brilhante quanto mais se infla ante um destino fadado à catástrofe. Neste lugar de atividade e passividade, diz Cariou (1973, p. 48):

Ao mesmo tempo juiz e penitente por causa da existência do outro, o desejo se renuncia para se tornar consciente e quanto mais consciente mais renuncia... Bola de neve, branca que rola, e que desenrola um campo sabiamente marcado. Catarse não tão longe de se tornar catártico, e isso é fato do inconsciente.

Trata-se, por conseguinte, da ruptura empreendida pelo desejo, ruptura esta que a psicanálise legitima como detentora de um saber fora da ordem cognitiva, mas próprio ao sujeito marcado pelo inconsciente. Neste sentido, já não se trata do saber em contraposição ao desejo, aquele que impede Hamlet de agir e que Édipo só age por ignorá-lo, mas do saber que é voz do desejo e, por isso, não se dá ao consciente senão por uma renúncia, que impede qualquer tentativa de abarcá-lo completamente.

Nesta renúncia que pressupõe o desejo, o que se impõe é a possibilidade de um saber que diz do prazer e, assim, não pode se limitar ao sentido unívoco. Goza-se no sentido, mas também fora dele, isto é o que, segundo Maurano (2001), a psicanálise tem a dizer à modernidade quando parte do real que, com uma dimensão trágica, não é controlável. Não se trata, porém, de um elogio ao absurdo, já que tanto a tragédia quanto a psicanálise estruturam-se em linhas compreensíveis; o que se quer pontuar é a base de *nonsense* que habita todo sentido que, como um negativo fotográfico, é o inverso do que se instaura na positividade aparente.

Assim, a psicanálise, por se direcionar ao sujeito do desejo, não responde a pretensões de cosmogonia científica, mas trabalha no registro da perda, nos ensina Lacan (1959-1960/1988). Perda esta que se remete ao ganho do desejo, o qual pode então se manter em movimento e, nos diz Azevedo (2001), considerar a tragicidade do sujeito que assim é convocado ao horror transfigurado em beleza. É desta convocação que psicanálise e tragédia se dispõem como saberes que fogem às salvaçãoes de seu tempo: não há garantias nem nos deuses olímpicos que enredam a Polis, tampouco na razão que pretendia aplanar o horror através de uma coerência lógica.

Estas considerações que situam o trágico – moderno e antigo – em enlace com a psicanálise não podem, contudo, ser consideradas enquanto finalidades a se alcançar, ou seja, não se trata de pensar a catástrofe como ápice do trágico e do psicanalítico. Em ambos, na

tragédia e na psicanálise, o que interessa é a prévia consideração do *pathos* que habita a todos, o qual, independente do desenrolar das narrativas cênicas ou clínicas, serve de guia para as práticas.

Neste sentido, seguimos com Azevedo (2013), que defende uma “prática patética” da psicanálise (informação verbal), na medida em que a práxis psicanalítica deve ser enredada pelo *pathos* e, assim, de partida considerar o saber como não totalizável. *Práxis* e *Pathos* são, portanto, significantes que se cruzam para a construção de um saber que não busca a completude, mas que, pela constante denúncia que o furo do real impõe, leva-nos a reconstruí-lo a cada nova inserção que nele fazemos.

No cruzamento entre *práxis* e *pathos* sobre o terreno psicanalítico, outro significante surge: *Trieb*, ao qual já recorremos anteriormente, para pensar o diálogo da estética entre Nietzsche e Freud. O *Trieb*, enquanto mola pulsional da sublimação, surge aqui para nos fazer pensar a prática psicanalítica sob o viés da vicissitude sublimatória, ou seja, uma dimensão criativa que, advinda do conflito, atravessa o saber em psicanálise e lhe imprime as constantes torções entre construção e destruição.

Tais apreciações mostram algumas consequências que o diálogo com o trágico nos oferece, demonstrando que, além do conceito de sublimação, que com ele ganha importantes contornos, a dilatação para o saber em psicanálise aponta uma série de outros caminhos dentro da seara psicanalítica. Partindo disso, encaminhem-nos para as possíveis direções que o estudo sobre sublimação em diálogo com o trágico pode nos proporcionar.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS – O que pode a sublimação indicar?

Como pudemos observar na trajetória realizada, a tragédia grega, desde sua inauguração como arte em ato por aclamação ao deus-bode, situa-se no registro do paradoxo, o que lhe conferiu um lugar de destaque no arcabouço psicanalítico. Ambos, psicanálise e tragédia grega, se organizam de forma a não se limitar à disposição formal dos discursos e práticas, interessando-se muito mais pelas antinomias que eles carregam. Tal postura os distancia da ciência normativa situando-os, desta feita, em hermenêuticas e práticas direcionadas aos contrassensos.

Quando já não há uma armadura conceitual que garanta respostas prontas acerca do sujeito, a psicanálise pode dilatar sua perspectiva para pensar a sociedade assentada em tendências autodestrutivas que rompem qualquer amarração; é o que lemos nas páginas que iniciam *O Futuro de Uma ilusão* (1927), onde Freud se dedica à função da religião partindo deste pressuposto. Sendo as doutrinas religiosas tidas como ilusões que visam apaziguar a destrutividade humana, a psicanálise denuncia a falácia deste empreendimento, ainda que assuma sua importância na dinâmica civilizatória.

Partindo desta concepção de que não há promessas de apaziguamento que possam se cumprir, dispendo assim sujeito e civilização em um mal-estar, é que Lacan (1959-1960/1995) empreende sua crítica ao cientificismo na psicanálise para a assunção à Ética através do problema da sublimação, o qual tem algo a dizer aos analistas, na medida em que questiona os ganhos no domínio público por uma satisfação referida à singularidade do sujeito. Em outros termos, que satisfação é esta que faz laço social pela via dos desejos singulares, não podendo, portanto, ser reduzida a um ideal comum, mas que ainda assim alcança a sociedade e a enreda? Eis a natureza paradoxal do Belo enquanto efeito sublimatório que serve de legado à ética psicanalítica.

Não se trata, por conseguinte, da busca por um ideal comum que contenha o sujeito dentro de seu apanhado discursivo, mas de assumir o inquietante desejo que não se encerra na representação, já que esta, ao tentar cingi-lo, o ausentifica. Estamos, portanto, no registro de uma criação que está sempre às voltas com a falta para gerar algo novo, pois consideramos, com Lacan (1959-1960/1995), que ela é *ex nihilo* e, ao ser modelada pelo homem, porta um saber do criador e da própria criação.

Esta noção de criação, que em todo momento notamos se esboçar a partir do trabalho sublimatório, põe em xeque a perspectiva comum de representação, tanto nas artes como nas demais manifestações do sujeito do desejo. Desde nosso percurso pelo movimento do

conceito de sublimação, passando pela eleição de *Das Unheimliche* como proposta estética em psicanálise e o belo como visada do desejo, até as aproximações entre saber e desejo, bem como as nuances destes vários temas; o que notamos é o esgarçamento do representável.

Já não podendo ser concebido como uma simbologia coerente e estável, “o referente perdeu sua presença tangível”, nos diz Rivera (2013, p. 72), sem, contudo, liquidar-se a inscrição imaginária que a ele constantemente recorre. Neste curto circuito no qual somos lançados, é necessário compreender, ainda que minimamente, como a criação sublimatória se dispõe na representação de modo a denunciar sua insuficiência, porém, emite tal denúncia de dentro de si mesma.

Recorrendo a Lacan (1959-1960) para pensar este difícil emprego da sublimação pelas vias representativas, notamos que o autor não se furta a usar o termo representação, quando diz que o objeto não evita a Coisa, mas a representa na medida em que cria tal objeto, ou seja, as palavras lacanianas colocam criação e representação a um nível de equivalência. No entanto, esta equivalência está fundada na concepção de representação enquanto vazio, o qual representa a Coisa:

Esta Coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa - ou, mais exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa. Mas em toda forma de sublimação o vazio será determinante. (LACAN, 1959-1960/1995)

O vazio, portando, é o que representa a Coisa; eis que algo esclarecedor acerca da representação, nos leva a uma constatação com ares de tautologia: o vazio representa a Coisa, e esta não pode ser concebida senão como vazio não representável. Escapamos desta ordem tautológica - que diz do Real enquanto ausência de referência senão a si - quando compreendemos que tal operação se ampara na significação. Pela via significante pode, então, o vazio que representa a Coisa ganhar contornos, que não os da amarração imaginária da fantasia³⁵.

Esta operação significante, que só consegue alcançar seu intento ao contradizer a própria representação para a qual trabalha, sinaliza que a própria constituição do sujeito não

³⁵ A fantasia, ao contrário da operação significante, atua de modo a fazer equivaler o objeto estruturado narcisicamente e a Coisa, equivalência que, guiando-nos por Lacan (1959-1960), diferencia criação fantasmática e sublimação. Ainda que ambas, sublimação e fantasia, recorram às miragens imaginárias para a introdução da noção de objeto, o uso que dele fazem é diferenciado, já que a sublimação marca a distância entre objeto e *das Ding*, elevando aquele a este; ao passo que “na fantasia, o objeto assume o lugar daquilo que o sujeito é simbolicamente privado; torna-se uma alteridade preenchedora” (GUYOMARD, 1996 p. 37). Esta diferença justifica o apelo social inerente à sublimação, que assim pode dar contornos significantes que alcancem outros sujeitos, o que não ocorre na fantasia.

se funda em uma unidade. Neste sentido, o trabalho sublimatório que se dá via significação mostra o giro do sujeito sobre si, pois, diz Rivera (2013) comentando Lacan (1966), enquanto pulsional ele cria contornos significantes e, a partir destes mesmos contornos, volta a si a condição de vazio, obrigando-o a um retorno que sinaliza que “partindo de seu anverso, volte a se costurar em seu reverso.” (LACAN, 1966, *apud* RIVERA, 2013, p. 163).

A partir desta reviravolta, tal qual a estrutura da fita de Moebius, o sujeito já não pode ter uma relação especular com a imagem criada, pois esta diz da representação enquanto ficção. É como ficção que o sujeito cria representações através do suporte significante e, ao mesmo tempo em que volta para si e denuncia o vazio que o constitui, convoca o outro e faz laço social; em resumo: opera na essência mesma da linguagem.

Vemo-nos, assim, diante da representação – nos modos conforme concebemos o termo - como instrumento da sublimação, pois joga com os dois vetores (sujeito e social) nos quais este destino pulsional se sustenta. Desta forma, ao se falar em arte, estamos sempre nos remetendo a novas representações significantes, criações que, como o brilho da beleza de Antígona, presentificam e ausentificam a Coisa, sinalizando que não se trata de uma linearidade entre objeto representado e pulsão.

E aqui nos surge um importante desdobramento desta relação entre pulsão e representação: como pensar esta difícil torção, que tem no significante seu ponto de encontro, quando tratamos de um significante que não pode significar nada? Trata-se da interrogação acerca de uma criação eminentemente feminina, situada no objeto *a*, o qual

É um significante, este *a*. É por este *a* que eu simbolizo o significante cujo lugar é indispensável marcar, que não pode ser deixado vazio. Esse *a* artigo é um significante do qual é próprio ser o único que não pode significar nada, e somente por fundar o estatuto d’*a* mulher no que ela não é toda. O que não nos permite falar de A mulher. (LACAN, 1973/1985, p. 99)

Com as devidas ressalvas deste salto na obra lacaniana - que parte de 1960, no seminário 7 e chega a 1973, no seminário 20 -, referimo-nos à criação enquanto representação através de um significante que nada significa. O que à primeira vista parece nos encaminhar para um abismo criativo com teor de impotência, assume outro direcionamento quando compreendemos que este nada, esta falta de significante, está referido à função fálica, o que não impede a criação sob outra forma de significação que não a fálica.

Estabelecemo-nos, assim, em um terreno criativo que está além da primazia fálica, que, nas palavras de Lacan (1973/1985) “por ser não-toda, ela tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo suplementar” (p. 99). Pensar a arte fundada em um gozo

suplementar– referido ao gozo fálico sem, contudo, a ele se resumir, mas ultrapassando-o – significa conceber a criação *ex nihilo* de uma obra para além da ordenação fálica em sua unicidade. Se as palavras lacanianas nos dizem que “A mulher” não existe, elas nos dizem também que o feminino existe como gozo Outro, enquanto transgressão dos limites falicizantes, o que mostra que a arte, sob a égide feminina, é promotora de figurações fundadas em transfigurações.

Notamos aqui que um novo caminho se abre a partir de nosso trabalho a respeito da sublimação; a dimensão feminina que observamos surgir através da criação sublimatória levanta uma série de possíveis questões, tais como: seria a sublimação um trabalho do feminino ou este uma possível consequência daquela? Quais as nuances femininas presentes na vicissitude sublimatória? Existiria uma sublimação feminina?

Sem nos ater detidamente a tais interrogações, haja vista os limites e objetivos da presente pesquisa, cabe-nos promover o diálogo que nos parece profícuo dentro de nosso trabalho. Ao se falar em um feminino na arte que promoveria figurações baseadas em transfigurações, imediatamente a tragédia grega se mostra exemplar deste movimento criativo. Neste sentido, um interessante exercício é pensar a tragédia grega atuando como ponto de convergência entre sublimação e feminino.

Conforme articulamos no capítulo dedicado à tragédia grega, esta é pensada por Nietzsche (1872/2007) como arte que mantém o constante conflito ente os impulsos Apolíneo e Dionisíaco. Sem negar o embelezamento individualizante de Apolo, a tragédia dele se utilizaria como forma de velar a potência dissonante de Dionísio, de modo que sua criação, bem como o Homem sob a perspectiva trágica, maneja o véu da beleza como forma de estetizar o horror e o absurdo. Podendo então realizar uma arte que não se limite ao belo, a tragédia liga-se ao sublime³⁶ enquanto domesticação do horrível e do *pathos* que por ali se deixa ver.

Toda a criação estaria então a serviço da não confrontação direta com o *pathos*, e aqui um importante elemento nos salta aos olhos: as figuras femininas que se prestam a representar o horror pático. A medusa que petrifica, mostrando que desde a mitologia já se vinculava esta imagem ao feminino; a mãe incestuosa que é Jocasta, a qual, segundo Vernant (1981/2008),

³⁶ Neste ponto Birman (1999) destaca uma importante interseção, a respeito da sublimação e do feminino: “Sublimar não é a produção do *belo*, mas a realização do *sublime*. Sublimar implica uma *ação sublime*, logo, uma sublime ação. Entretanto, a ação sublime implica a ruptura com o belo, com a sua reprodução, isto é, com a transgressão de seus limites. O belo por excelência, em psicanálise pelo menos, é figurado pelo falo. A sublime ação implica pois a ruptura com o imperialismo do falo, entreabrindo a subjetividade para a possibilidade do erotismo e da criação. É justamente isso que é possibilitado pela feminilidade.” (BIRMAN, 1999, p. 171-172).

seduz Laio para a concepção do filho proibido; a esfinge devoradora; Clitemnestra, Electra e as Eumênides que atravessam a trilogia *Oréstia* e, de acordo com Vidal-Naquet (1981/2008), levam o herói Orestes ao sacrifício; as Bacantes com seu ritual proibido ao olhar masculino, fazendo com que Penteu se travestisse para assisti-lo e levando-o à morte pelas mãos da própria mãe. Estes são apenas alguns exemplos, dentre tantos, em que o feminino se mostra enigmático na seara trágica, onde a um só tempo causa horror e fascínio.

A associação entre figuras femininas e o *pathos*, elemento fundamental da tragédia, mostra que o trágico tem em seu radical um ponto intocável, de uma visada que só se apresenta como inapreensível. Este jogo de lusco-fusco se mostra ainda mais patente através de outra figura feminina: Iambe, à qual, segundo Vernant (1991), remete-se a poesia fundamental da tragédia. Trata-se de uma personagem mitológica que possuía o poder de cura através de palavras obscenas e que carregava no rosto a figura do sexo; é do aspecto musical de seu canto satírico a origem dos versos iâmbicos, os quais estão entre as várias fontes de inspiração da poesia dionisíaca da tragédia.

Partindo, pois, das figuras femininas enquanto representantes do *pathos*, bem como à origem da poesia trágica remeter-se a uma personagem feminina, notamos que o feminino costura as diversas linhas que ligam o trágico a uma criação que suporta opostos para dar vazão a uma transgressão. Palavras que se assemelham às anteriormente referidas ao feminino em psicanálise, o que mostra que as leituras trágica e psicanalítica se deixam enredar pelo fascínio e horror, que a falta marca através das figuras femininas.

E nesta recorrência a figuras femininas trágicas, notamos o desfile de algumas pela obra lacaniana: Antígona, Medeia, Jocasta, Ofélia, Gertrudes, Sygne de Coûnfantaine, Penseé. De modo que estas personagens - que já não se limitam à arte grega, mas ao trágico mantido no decorrer da história - surgem no discurso lacaniano como deladoras da não-linearidade, representando a quebra da ordenação fálica.

Mantendo-se, portanto, insistentemente no lugar da falta que sinaliza o desejo, as personagens femininas a que Lacan recorre podem, com Antígona, pontuar o incondicional desejo, ou, com Medeia, o desejo que marca a ascensão da verdadeira mulher, o desejo incestuoso de Jocasta, bem como a instauração, a partir de Ofélia, do objeto do luto pelo qual o herói pode então direcionar seu desejo, ou ainda o extremo da falta revelado pelo não de Sygne. Estas recorrências, dentre outras, mostram articulações onde feminino e desejo, em sua condição faltosa, estão intrincados.

A quebra exercida pelas figuras femininas será mantida no ensino de Lacan, sempre arrematada por ares belos, ainda que enigmáticos; ela se apresentará no lugar do feminino face ao semblante, onde Lacan (1971/2009), ao destacar o papel de velamento exercido pelo semblante, diz que é a mulher quem pontua a equivalência entre este e o gozo, pois sabe o efeito disjuntivo que há em ambos³⁷. Com esta relação entre mulher, semblante e gozo, Lacan (1971/2009) parece nos mostrar – o que tomará maiores contornos com as fórmulas da sexuação elaboradas no *Seminário 20: Mais, Ainda* (1973/1985) - a posição de sujeito que o feminino instaura. Por ser essencialmente faltoso, ele sabe do discurso enquanto impossível e, assim, pode jogar com o semblante como tal, bem como ter um gozo fora das amarras fálicas.

Esta disposição do feminino o remete, assim, tanto à indiferenciação originária quanto a uma transposição dos limites tomados pela representação; é um aquém e um além do falo. Este duplo lugar exercido pelo feminino, curiosamente, toma corpo na figura de Antígona quanto a sua disposição na trilogia tebana: segundo Lesky (1996), cronologicamente Sófocles escreveu Antígona (442 a.C), Édipo Rei (430 a. C) e Édipo em Colono (401 a.C); ao passo que dramaturgicamente a trilogia teria seu encadeamento sob a ordem Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona. Diferenciação que marca, além da autonomia das narrativas entre si, o lugar de Antígona no início e no fim a um só tempo, sua condição de ultrapassagem e arrematação da trilogia já estava dada/escrita primordialmente.

Considerando, ainda com Lesky (1996), que é característico do conflito trágico pertencer a uma ordem que desde o início já estava estabelecida e se fará destino consumado, podemos então dizer que Antígona exerce o papel de conflito trágico dentro da trilogia tebana, já que Sófocles a criara antes mesmo das histórias que lhe dão ensejo dramático. Esta mulher, que Lacan (1959-1960/1995) refere a uma ultrapassagem da *Até* para responder ao seu desejo, joga com o impossível, quebrando a lógica ordinária (fálica) da busca por sentido unívoco dentro do contexto de sua tragédia, e também em referência às demais em que aparece.

A quebra exercida por Antígona, claramente guiada pelo *pathos*, borra os limites estabelecidos pela ordem fálica, deixando ao horror aquele que por ela se guia e confundindo o que se mostrava marcadamente separado. Confusão que, segundo Guyomard (1996), ocorre a Creonte, fazendo-o ver em si a questão que acusava Antígona, em um embaralhamento

³⁷ Na medida em que Lacan (1971/2009) situa a verdade como dimensão correlata à do semblante, então a mulher, correlativamente, também denunciaria o disjuntivo da verdade. O que aponta elementos para pensar o estatuto da verdade sob a égide do feminino, lançando importantes interrogações sobre saber e verdade em psicanálise. Exercício em que não nos debruçaremos detidamente, mas que deve ser pontuado e mais à frente será explorado, pois, mediante os temas aqui trabalhados, saber e verdade no discurso psicanalítico surgem como consequência de extrema importância já que, em última instância, é ao saber psicanalítico que respondemos e a partir dele que nos enunciamos.

identificatório que novamente aponta o horror exercido pelo feminino que, no entanto, vem acompanhado de uma aproximação.

Estas características, que o feminino parece imprimir nos personagens trágicos citados, mostram que eles estão em referência a um além, fazendo com que tragédia e psicanálise “descortinem uma outra relação ao gozo, o qual, em vez de se regozijar narcisicamente com a afirmação fálica da distinção da identidade, remete-se a um movimento de entrega, no qual vigora uma transcendência do ‘si mesmo’” (Maurano, 2006, p. 80). Este gozo não-fálico, gozo Outro, marca a estética trágica, diz Maurano (2006), de modo a se apresentar em diversos personagens sem, contudo, limitar-se a eles, atravessando toda a criação trágica.

Tal concepção da estética trágica levantada por Maurano (2006), na qual se vê o caráter não-todo do feminino, mostra pontos de interseção com a estética em psicanálise a partir de *das Unheimliche* que buscamos esboçar. Interseção que não é aleatória, já que dentre os fenômenos de irrupção do inquietante familiar, Freud (1919/2010) escreve:

Com frequência, homens neuróticos declaram que o genital feminino é algo inquietante para eles. Mas esse *unheimlich* é apenas a entrada do antigo lar [*Heimat*] da criatura humana, do local que cada um de nós habitou uma vez, em primeiro lugar. “Amor é nostalgia do lar” [*Liebe ist Heimweh*], diz uma frase espirituosa, e quando, num sonho, pensamos de um local ou uma paisagem: “Conheço isto, já estive aqui”, a interpretação pode substituí-lo pelo genital ou o ventre da mãe. O inquietante [*unheimlich*] é, também nesse caso, o que foi outrora familiar [*heimisch*], velho conhecido (p. 365)

O *unheimlich* irromperia, portanto, no feminino e seus símbolos: o genital, o ventre que outrora foi lar, a mãe. Esta irrupção também se daria, segundo Poli (2009), nos personagens femininos que compõem a narrativa *O Homem da Areia*, ao qual Freud (1919/2010) dedica grande parte do ensaio. De modo que o feminino se mostra sempre em estreito enlace com o estranhamente familiar, ou, nas palavras de Poli (2009, p.440), “quase como nos dissesse: o feminino é o próprio Estranho encarnado”.

Desta forma, se anteriormente recorremos a *Das Unheimliche* para um diálogo com a estética trágica, bem como a ela também se associam traços femininos como gozo Outro, a união destes dois pontos – o feminino como exposição ao *Das Unheimliche* – se oferece com primor à estética trágica. Na medida em que o inquietante diz de uma experiência de transbordamento pulsional e o feminino de um além do falo, tratamos de uma estética que cria a partir do rompimento das amarras harmoniosas,

Partindo desta perspectiva de estética trágica, algumas consequências importantes se mostram à criação sublimatória: a sublimação diz da pulsão e cria objetos, porém, o objeto trágico, com seus liames femininos/inquietantes, traz consigo a impotência de qualquer

tentativa de delimitação. O paradoxo inerente ao feminino, assim, se imprime na sublimação, a ela se oferecendo como circunscrição que não se encerra aos próprios contornos.

A partir disso, a sublimação embaralha a clássica leitura feita por Kant (1764/1993) a respeito do Belo e do Sublime, na qual o Belo é concebido como o que encanta através da aparência, ao passo que o Sublime estaria ligado ao assombroso que provoca comoção e, assim, escapa às exigências morais de partilha universal. A leitura feita por Lacan (1959-1960/1995) sobre sublimação destitui esta oposição kantiana, pois a criação sublimatória diz do sublime enquanto destruição – e carrega isto no próprio termo sublimação que, nos diz Lacan, não pode ser concebido como acaso ou homonímia – no corpo do próprio belo, que então exerce as duas perspectivas a um só tempo³⁸.

Estes jogos entre belo e sublime, que se mostram atinentes ao conceito de sublimação, estão em consonância com o que vimos acerca da criação trágica e o feminino. O vetor, portanto, não parte apenas da sublimação e alcança o objeto trágico em suas dimensões de gozo feminino, mas estes também tocam a natureza própria da vicissitude sublimatória, não havendo assim uma delimitação clara entre a dimensão feminina da sublimação e uma sublimação feminina, nem como isto se disporia na tragédia grega.

Da longa e profícua discussão que estes pontos suscitam, o que fica para nós, a título de possibilidade de pesquisa e hipótese de trabalhos futuros, é que a contenção e elogio ao horror, realizados na tragédia, são de uma ordem não fálica, pois é enquanto gozo Outro que podemos pensar um trabalho sublimatório que suporte tamanhas polaridades.

Esta concepção, que se mostra como perspectiva de pesquisa, tem algo a dizer também sobre o saber em psicanálise, que, aliás, em todo momento se mostrou recorrente na presente pesquisa: desde nossa inclinação ao trágico como interlocutor que se contrapõe ao *logos*, o distanciamento de uma leitura estética acadêmica, a recorrência ao amor³⁹ para pensar a articulação entre ética e estética em psicanálise, bem como a recorrência aos dois principais heróis trágicos da antiguidade e da era moderna para pensar suas posições desejosas face ao

³⁸ E aqui, novamente, tornam-se claros os motivos de nossa não recorrência à estética kantiana, pois, conforme pontuamos no primeiro capítulo, elege certos objetos como detentores de uma estética em detrimento de outros, bem como dispõe os elementos belo e sublime marcadamente separados.

³⁹ A relação entre saber e amor, assim como as importantes implicações de tal relação na transferência, trariam uma série de debates ao campo psicanalítico. Por enquanto, nos atemos àquilo que elas nos deixam como consequência para pensar o saber de que se trata na psicanálise, neste sentido, diz Lacan (1960-1961/1992, p. 126): “Pois bem, o amor pertence a uma zona, a uma forma de negócio, de coisa, de *pragma*, de práxis que é do mesmo nível e da mesma qualidade que a *doxa*, a saber, que existem discursos, comportamentos, opiniões – esta é a tradução que damos ao termo *doxa* – que são verdadeiros sem que o sujeito possa sabê-lo. A *doxa* pode ser até verdadeira, mas ela não é *épisteme* – este é um dos enganos da doutrina platônica, distinguir seu campo. O amor enquanto tal faz parte de um campo. Ele está entre a *épisteme* e a *amathia*, assim como está entre o belo e o verdadeiro. Não é um nem outro”.

saber. Esta constante re-volta ao saber em psicanálise nos mostra que, ao nos enunciarmos a partir dele, estamos invariavelmente nos deparando com sua natureza não-totalizante e construindo-o a partir desta mesma natureza.

Quando o retorno se dá em diálogo com o feminino, notamos que sublimação, tragédia grega e feminino se oferecem como focos de pesquisa em que podemos empreender investigações que impedem pretensões totalizantes. Na medida em que algo sempre escapa a se deixar representar, e é justamente este “algo” que impulsiona a marcha de seus fazeres e da própria pesquisa, estamos operando em um terreno que não se capta através da unidade.

Este posicionamento nos situa no lugar de impasse ocupado pela psicanálise em relação à academia, pois ter como seu propulsor de pesquisa a singularidade inerente ao desejo não cabe nos cânones universalistas que guiam o saber científico. Tal impasse, diz Pinto (2006), deve ser pensado à luz da função do laço social, da implicação entre sujeito e saber que aí se dispõe, de modo que um saber não-todo surge como forma de dizer que não abdica da divisão em favor de um acordo legitimado entre sujeitos.

Ao nos enunciarmos como saber que admite a incapacidade de fazer cessar o pulsional, alocamos o saber no lugar da verdade, a qual, nos diz Lacan (1971/2009), é sempre semi-dita porque articulada como ficção. Neste sentido, nossa pesquisa mostra-se sob o vértice do que não pode ser apreensível e só se apresenta como divisão singular, ficção que diz do sujeito que se constrói como narrativa significativa. Não esqueçamos ainda que nosso interlocutor, tragédia grega, é uma ficção que assume tal lugar no cerne de sua criação como arte, podendo assim ser concebida como detentora de uma verdade própria que não busca fechar-se em unidades.

Nestes termos, o saber que aqui nos dispomos a construir, por ser concebido como verdade, só pode ser compreendido à luz da afirmação da divisão conflitiva que o pulsional pressupõe. Guiando-nos por Maurano (2001), trata-se da dimensão trágica do saber em psicanálise, o qual não caminha para uma reconciliação, mas ressalta a luta de forças inerente ao sujeito que, assim, afirma até mesmo o sofrimento, sem que disso se faça unidade sintomática, mas alegria pela coragem diante de tal sofrimento.

Como pensar esta dimensão de verdade na contemporaneidade, onde, segundo Homem (2003), assistimos ao desfile de um “elogio à felicidade hedonista” em paralelo a multiplicação de “psicopatologias do sofrimento”? O que à primeira vista parece oposição – felicidade versus sofrimento - responde, contudo, a uma mesma lógica: a mercantilização das

subjetividades, a qual tem por guia a pretensão de unidade. Ou seja, como pode a psicanálise denunciar a divisão do sujeito frente a tantas e tamanhas promessas de unificação?

Eis, portanto, que psicanálise e tragédia grega aparecem como contramão ao discurso de mercado que, tal qual o científico, visa circunscrever o sujeito em sua teia discursiva. Aqui surgem outros possíveis caminhos do diálogo empreendido na presente pesquisa, os quais apontam consequências clínicas e culturais que esta amarração que se quer totalizante promove. Neste sentido, pontuaremos o quê, a nosso ver, as discussões realizadas têm a contribuir para estas questões, de modo a problematizá-las, mostrando quão incompatível são estas promessas/exigências de unidade ao sujeito do desejo.

Quando tratamos de sublimação, desde Freud notamos que ela está em íntima ligação com o laço social, de modo que ao tratarmos desta vicissitude pulsional, conforme mostramos mais detidamente no segundo capítulo, não há como separar marcadamente subjetividade e civilização, pois ambos são atravessados pelo pulsional. Assim, ao pensar a subjetividade contemporânea sob a égide sublimatória, é pelos caminhos da pulsão, em sua condição conflituosa, que nosso olhar se direciona. Partindo da sublimação como destino pulsional responsável pela criação artística, podemos compreender o sujeito capaz de criar, fazer sua ficção, sem que para tal responda à condição recalcadora que a unidade da ciência e do mercado pressupõem.

Trata-se de uma aposta no sujeito capaz de sublimar, respondendo assim à condição do desejo. Invertendo a condicionalidade do discurso científico e de mercado, psicanálise e arte, com sua convergência na sublimação, mantêm com o sujeito uma relação que, nos diz Lacan (1968-1969/2008), não o toma como objeto da mais-valia e do mais-de-gozar, mas denuncia estes ao situá-los como tais, destituindo-os assim da então naturalidade que assumiam frente ao sujeito. Sem o objetivo de oferecer-lhe os possíveis ganhos das ofertas de gozo, de um gozo advindo da ilusão de plenitude, psicanálise e arte delatam o sujeito e seus discursos assentados fora do sentido:

O ser do pensamento é a causa do pensamento fora de sentido. Já era, desde sempre, o ser de um pensamento anterior. Ora, a prática dessa estrutura rechaça qualquer promoção de uma infalibilidade. Ela só se serve, precisamente, da falha, ou melhor, de seu próprio processo. Com efeito, há um processo da falha, e é desse processo que a prática da estrutura se serve, mas só pode servir-se dele ao segui-la, o que não é, de modo algum, ultrapassá-la, a não ser para permitir sua captura na consequência que se cristaliza no ponto exato em que se detém a reprodução do processo. Ou seja, é seu tempo de suspensão que marca seu resultado. É isso que explica, digamos aqui de passagem com um toque discreto, o fato de toda arte ser defeituosa. Ela só ganha força pela reunião daquilo que se cava no ponto em que sua falha se consuma. (LACAN, 1968-1969/2008, p. 13-14)

É enquanto falha que a arte se constrói e enquanto não-sentido que o pensamento se edifica, não havendo um critério que possa intitular-se medida de si próprio, como a ciência e o mercado elegeram por base de suas eficácias. Ainda que esta assertiva pareça fundamentar um saber impossível porque sem qualquer circunscrição, não é este o caminho tomado pelo pensamento lacaniano, o autor vai mostrar que não haver um fechamento demarcado no discurso não o torna impossível, mas aponta para a inexistência do universo do discurso enquanto organização do sentido.

O que Lacan (1968-1969/2008) quer apontar nesta denúncia acerca do universo discursivo é que este se assenta justamente no que rechaça: o objeto *a*. Sem nos atermos aos pormenores desta discussão, o importante a se pontuar para o atual diálogo é que o saber psicanalítico não pode ser concebido apenas como um corpo teórico-explicativo, na medida em que é efeito da incidência do objeto *a* na história e, assim, tem nele seu fundamento e não pode, como a ciência, ignorá-lo.

Nestes termos, não é ao nada que Lacan (1968-1969/2008) lança a psicanálise, mas sobre o sujeito sediado no significante, o qual a ciência excluiu da estrutura de seu discurso, cabendo à psicanálise articulá-lo. Trata-se, portanto, de um estatuto do saber que não está relacionado ao acúmulo do conhecimento cristalizado em materialidade, mas a um discurso que só pode ser compreendido à luz do significante que aí se instaura.

A partir deste arranjo do discurso analítico, ele não se oferece ao gozo como resposta que o alimento; e é justamente nesta recusa de alimentação que Lacan (1968-1969/2008) situa a sublimação face ao gozo. Na medida em que a sublimação é o que demarca o papel de vácuolo desempenhado pelo objeto *a*, ela insistentemente desenha o vazio não tamponado pelas ofertas de gozo. As “cócegas em *Das Ding*”, que Lacan (1968-1969/2008, p. 227) refere à arte em seu papel de desenhar o vazio, não reverberam como riso gozador, mas como denúncia da falácia das ofertas de gozo.

A sublimação, assim, atuaria em contramão ao gozo, o que é justificado por sua íntima relação com o desejo. É por ser trabalho desejoso que a sublimação não se deixa cristalizar nas armaduras do gozo, seja ele oferecido pelas felicidades plenas ou pelas re-mediações dos sofrimentos, ou ainda pelas mais diversas “pílulas de gozo” que se vê na atualidade. E aqui se vê formar o espaço trágico por excelência, aquele que não oferece redenção, mas possibilita a alegria trágica que, conforme vimos pelo pensamento nietzschiano, faz da vida um fenômeno estético capaz de celebrar a beleza do/no horror.

Destarte, consideramos que a sublimação opera a partir de uma dimensão do que Gyuomard (1996) chama de tragédia do desejo que, como perda, oferece a possibilidade de criar através de desligamentos, afastando-se do gozo do trágico que não comporta esta face criativa, pois se encaminha ao esgotamento a partir da perda. Trata-se, por conseguinte, de diferentes manejos que a perda trágica oferece, os quais levarão a direções opostas: o desejo ao movimento e o gozo à paralisia.

Mantendo-nos do lado do desejo, reafirmamos sua condição de perda e conflito inconciliável que, tal qual a estética trágica, promove sublimes ações transfiguradoras que, assim, alimentam a circulação desejante. Nesta retroalimentação não-linear situamos também a presente pesquisa, que desta forma contribui como combustível ao fluxo do desejo, ao mesmo tempo em que se sabe faltosa e aponta para possibilidades de novas contribuições aos diálogos empreendidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Rogério Miranda. **Nietzsche e a Questão da Sublimação**. Revista de Filosofia Aurora. Curitiba, v. 20, n. 27, p. 261-278, jul./dez. 2008.

ARENDRT, Hannah. (1954) A Quebra Entre Passado e Futuro. In: **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ARISTÓTELES. Poética. In: **Os Pensadores** v. IV (Tópicos dos argumentos sofísticos, Ética e Nicômaco e Poética). São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Trabalho original publicado no séc. IV a.c, sem data especificada na edição)

ARTAUD, Antonin. (1935). **O Teatro e seu Duplo**. Lisboa: Minotauro, 1997.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. **A Metáfora Paterna na Psicanálise e na Literatura**. Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do estado, 2001.

_____. O mito na Psicanálise. In: **Mito e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 36-64.

_____. **Por uma Prática Patética**. Conferência Oral, proferida na XIII Jornada Corpolingüagem e V Encontro Outrarte, em 2 de outubro de 2013, das 13:30h as 15:30h. Rio de Janeiro, 2013.

BAUDELAIRE, Charle. **Sobre a Modernidade, o Pintor da Vida Moderna**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

BIRMAN, Joel. **Criatividade e Sublimação em Psicanálise**. Psicologia Clínica, 2008, 1, p.11-26.

_____. Desamparo, Horror e Sublimação. In: **Estilo e Modernidade em Psicanálise**. São Paulo: 34,1997.

_____. Por uma Erótica do Desamparo. In: **Cartografias do Feminino**. São Paulo: Editora 34, 1999.

BRANDÃO, Junito de Souza. Dioniso ou Baco: o deus do êxtase e do entusiasmo. In: **Mitologia Grega** v.II. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001, p. 113-140.

BRECHT, Bertold. (1957). **Estudos Sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARIOU, Marie. (1973). O Oráculo. In: **Freud e o Desejo**. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

CARVALHO, Ana Cecília. **Escrita: Remédio ou Veneno?** Revista Percurso, São Paulo, nº 18, 1997/1, p. 79-86.

_____. Pulsão e Simbolização: Limites da Escrita. In: BRTUCCI, G (Org.). **Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 251-285.

CHAVES, Ernani. **Considerações Sobre o Ator: Introdução ao Projeto Nietzscheano da Fisiologia da Arte.** Revista Trans/Form/Ação, São Paulo, 30(1): 51-63, 2007.

CHNAIDERMAN, Miriam. Rasgando a Fantasia Para Outras Tantas Mil e Uma Noites Sobre o Texto de Freud “O Estranhamente Familiar”. In: ALONSO, Silvia Leonor e LEAL, Ana Maria Siqueira (Orgs.). **Freud: Um ciclo de Leituras.** São Paulo: Escuta/FAPESP, 1997, p.219-233.

DUNLEY, Gláucia. **O Silêncio da Acrópole: Freud e o Trágico: Uma Ficção Psicanalítica.** Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária/Editora Fiocruz, 2001.

FIGUEIREDO, Luiz Claudio. C. Matrizes do Pensamento Psicológico. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

FOUCAULT, Michel. (1973). **A verdade e as Formas Jurídicas.** São Paulo: Princípio Editora, 2003.

_____. (1968). **Nietzsche, Freud e Marx.** São Paulo: Princípio Editora, 1997.

FRANÇA, Maria Inês. **Entre Sonho e Despertar: A Dimensão Estética Em Psicanálise.** Percurso n°25, 2/2000, p.23-32.

_____. **Psicanálise, Estética e Ética do Desejo.** São Paulo: Perspectiva, 1997.

FRANÇA NETO, Oswaldo. **Freud e a Sublimação: Arte, Ciência, Amor e Política.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FREUD, Sigmund. (1910). A Concepção Psicanalítica da Perturbação Psicogênica da Visão. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**v. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 217-227.

_____. (1924). A Dissolução do Complexo de Édipo. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 215-224.

_____. (1914). A História do Movimento Psicanalítico. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.15- 73.

_____. (1900). A Interpretação dos Sonhos. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**v. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1910). A Significação Antitética das Palavras primitivas. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**v. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 157-166.

_____. (1920). Além do Princípio do Prazer. In:**História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”); Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920).**São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 161-239.

_____. (1897). Carta 61. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** v. I. Rio de Janeiro: Imago, p. 296-301.

_____. (1908[1907]). Escritores Criativos e Devaneios. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 147-158.

_____. (1895). Estudos sobre a Histeria. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** v. II. Rio de Janeiro: Imago, 1996, 153-221.

_____. (1901/1905). Fragmentos da Análise de um Caso de Histeria. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 13- 166.

_____. (1910). Leonardo da Vinci e Uma Lembrança de sua Infância. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** v. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, 69-141.

_____. (1915/1917). Luto e Melancolia. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 243-264.

_____. (1908). Moral Sexual “Civilizada” e Doença Nervosa Moderna. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 185-208.

_____. (1923). O Ego e o Id. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.15-80.

_____. (1927) O Futuro de Uma Ilusão. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1919). O Inquietante. In: **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”); Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 p.329-376.

_____. (1930). O Mal-Estar na Civilização. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.67-148.

_____. (1905). Os Chistes e sua Relação Com o Inconsciente. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** v. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1905/1942). Personagens Psicopáticos nos Palco. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 289-297.

_____. (1914). Sobre o Narcisismo: Uma Introdução. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 77-108.

_____. (1905). Três Ensaio sobre a teoria da Sexualidade. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 76- 140.

_____. (1925). Um estudo Autobiográfico. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**v. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.11-78.

GONDAR, Jô. Medida e Desmedida: Hölderlin, Nietzsche e Freud. In: **Nietzsche e os Gregos: Assim Falou Zaratustra**. Brasília: Capes, 2006.

GUYOMARD, Patrick. **O Gozo do Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

HANNS, Luis Alberto. Estranho, Lúgubre, Sinistro, Inquietante, Macabro: *Das Unheimliche*. In: **Dicionário Comentado do Alemão de Freud**. Rio de Janeiro:Imago, 1996, p.231-239.

HOMEM, Maria Lúcia. **Entre Próteses e Prozac, o Sujeito Contemporâneo Imerso na Descartabilidade da Sociedade de Consumo**. Estados Gerais da Psicanálise: Segundo Encontro Mundial, Rio de Janeiro, 2003.

KANT, Emmanuel. (1764). **Observações Sobre Sentimento do Belo e do Sublime**. São Paulo: Papyrus, 1993.

KUPERMANN, Daniel. **Ousar Rir: Humor, Criação e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LACAN, J. (1958). A Significação do Falo. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998, p. 261-273.

_____. (1958-1959). **Hamlet por Lacan**. Campinas: Escuta/ Liubliú. 1996.

_____. Juventude de Gide ou a Letra do Desejo. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

_____. (1959-1960). **O Seminário livro 7: A Ética da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1995.

_____. (1960-1961). **O Seminário, livro 8: A Transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1992.

_____. (1964). **O Seminário, livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1996.

_____. (1968-1969). **O Seminário livro 16: de um outro ao Outro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

_____. (1971). **O Seminário, livro 18: De um Discurso que Não Fosse Semblante**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2009.

_____. (1973). **O Seminário, livro 20: Mais Ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1985.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MACHADO, José Pedro. (1952) **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados v.II**. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 484.

MAURANO, Denise. **A Face Oculta do Amor: A Tragédia à Luz da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001.

_____. **A Estética Trágica do Feminino e da Psicanálise**. Revista de Letras, São Paulo, 46 (2): 77-90, jul./dez. 2006.

MEDEIROS, F. Dados históricos. **In:Tragédias de Shakespeare**. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 197-200.

MEICHES, Mauro Pergaminik. **A Travessia do Trágico em Análise**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

METZIGER, Clarissa. **Derivações da Sublimação em Freud**. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

NIETZSCHE, Friederich. (1873). **A filosofia na época trágica dos gregos**. Trad. R. R. Torres F. 4.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

_____. (1872). **Cinco Prefácios para Cinco Livros não Escritos**. São Paulo: Editora 7 letras, 2008.

_____. (1870). **Introdução à Tragédia de Sófocles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. (1872). **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NUNES, Benedito (1966). **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 1999.

PINTO, Jeferson. Psicanálise e Universidade: Mais, ainda. In: LO BIANCO, Ana Carolina (org.). **Freud não Explica : A Psicanálise nas Universidades**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2006, p. 29-38.

POLI, Maria Cristina. Escrevendo a Psicanálise em uma Prática de Pesquisa: Universidade e Instituição. In: **Leituras da Clínica, Escritas da Cultura**. São Paulo: Mercado das Letras, 2012, p. 71-92.

_____. **Uma escrita feminina: a obra de Clarice Lispector**. Psico, Porto Alegre, PUC-RS, v. 40, n. 4, 2009, p. 438-442.

RANCIÈRE, Jacques. **O Inconsciente Estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIVERA, Tânia. **O avesso do Imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise**. São Paulo: Coisa Naif, 2013.

RUDNYTSKY, Peter (1987). De Freud a Sófocles. In: **Freud e Édipo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 267-283.

SHAKESPEARE, Willian (1601-1602). Hamlet. In: **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

SZONDI, Peter. (1964). **Ensaios sobre o Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2004.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre (1981). **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre. **A Morte nos Olhos: figurações do Outro na Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

VORSTAZ, Ingrid de Mello. **Antígona e o Fundamento Trágico da Ética da Psicanálise**. Tese (dourado) – UFRJ/ Instituto de Psicologia/ Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, 2010.