

SOBRE O USO DA SUBLIMAÇÃO COMO INSTRUMENTO PARA UMA “METAPSICOLOGIA DA ARTE”

<http://dx.doi.org/10.1590/1984-0292/1321>

*Marcel Santiago Soares, Daniel Menezes Coelho**

Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE - Brasil

RESUMO

Neste artigo investigaremos a noção freudiana de sublimação e seu uso como mecanismo explicativo para os processos artísticos. Notaremos que, pela sua construção, aliás, confusa e carente de formalização conceitual, é impossível separar a sublimação do campo clínico no qual nasce e no qual encontra sua potência, como descrição de uma vicissitude e de uma possibilidade de lidar com a pulsão. Dessa forma, proporemos uma delimitação de qualquer “metapsicologia da arte” como instrumento clínico, antes que como instrumento de análise ou crítica da arte. Não obstante, notaremos a influência recíproca entre a psicanálise e a estética de seu tempo.

Palavras-chave: sublimação; arte; psicanálise; clínica; cultura.

ABOUT THE USE OF SUBLIMATION AS AN INSTRUMENT FOR A “METAPSYCHOLOGY OF THE ART”

ABSTRACT

In this paper we investigate the Freudian notion of sublimation, as well as its use as an explicative mechanism for artistic processes. We'll note that, due to its construction, by the way confuse and poor in conceptual formalization, it is impossible to separate sublimation from the clinical field where it was born and where it finds its potency. Thus, we propose a demarcation to any “metapsychology of the art” as a clinical instrument, rather than an instrument for the analysis or the critics of the art. Nevertheless, we shall notice the reciprocal influence between psychoanalysis and the aesthetics of its time.

Keywords: sublimation; art; psychoanalysis; clinic; culture.

*Endereço para correspondência: Universidade Federal de Sergipe, Centro de Educação de Ciências Humanas, Departamento de Psicologia. Av. Marechal Rondon, s/n - Jardim Rosa Elze. 49100-000 - São Cristóvão, SE – Brasil. E-mail: soaresms@gmail.com, daniel7377@gmail.com

INTRODUÇÃO

O presente artigo se debruça sobre uma questão que pode ser expressa suscintamente: é possível pensar uma teoria psicanalítica da arte? Para tal, propomos um estudo sobre o papel do mecanismo psíquico que Freud nomeou de *sublimação*. Ele tem história e uso controversos, especialmente no sentido de tomá-lo como chave explicativa que desvendaria o enigma do artista e da sua obra – o que apontaria, no limite, para o desvelamento do enigma da própria arte. Sustentaremos, no entanto, que a discussão que pode se dar em torno do mecanismo da sublimação não pode ser separada do campo clínico na qual nasce, o que estabelece certos limites a respeito da sua utilização no desvelamento da arte.

Nosso plano parte de uma apresentação sobre a sublimação em Freud como dessexualização da pulsão sexual, seguida de uma consideração sobre a sublimação, não no que tange à sexualidade, mas sim à pulsão de morte, na qual surge como erotização. A seguir, propomos uma análise das relações entre a sublimação e o “sublime”, categoria advinda da filosofia da estética. Veremos que se há algo desta que perpassa àquela, é impossível não notar a distância que os termos guardam entre si. Eles falam de coisas diferentes e apontam em direções opostas. Por fim, realizaremos uma avaliação das possibilidades de se propor uma “metapsicologia da arte”. Tal avaliação deve ter em conta uma análise da sublimação a partir de seu campo de origem e de utilização mais precisa – a nosso ver, a clínica.

A SUBLIMAÇÃO NA OBRA DE FREUD

A conceituação do mecanismo de sublimação na obra de Freud é marcada por lacunas. Por um lado, existe um caminho teórico aparentemente paradoxal: ele vai da descrição de uma dessexualização da pulsão sexual à erotização da pulsão de morte. Por outro lado, é preciso citar a suposta incineração, pelo próprio autor, do texto previsto nos “ensaios sobre metapsicologia” a respeito do tema (JONES, 1989). Laplanche, reconhecendo esses limites, indica a sublimação como uma das cruces da psicanálise “em todos os sentidos do termo: ao mesmo tempo um ponto de convergência, de cruzamento mas também o que põe na cruz” (LAPLANCHE, 1989, p. 9).

Para se aproximar desse problema teórico é preciso ter em mente que a sublimação é mais citada do que desenvolvida ao longo da obra freudiana, o que significa dizer que muito de sua construção se dá lateralmente à formulação de outros conceitos, tais como os das pulsões perversas-polimorfais (1990a[1905]), do narcisismo (FREUD, 1990f[1914]), e da pulsão de morte (FREUD, 1990i[1920]). Isso acarretou em leituras discrepantes da sublimação, que encadeiam problematizações distintas. Vale aqui fazer menção a Joel Birman (2002), que descreve a sublimação como uma “noção”, que não atinge efetivamente o grau de formalização de um conceito.

A mais tradicional leitura sobre a sublimação propõe um modelo que podemos denominar de “dessexualização da pulsão”. Esta leitura é fortemente marcada pelo trabalho de 1908, *Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna*

(FREUD, 1990b[1908]), no qual Freud apresenta a tese de que o aumento da neurose (a doença nervosa moderna) está relacionado menos com o tipo de vida agitado da modernidade, no qual não há tempo de descanso para os nervos, do que com a moral altamente restritiva que regula as experiências sexuais. A noção de sublimação aparece, nesse texto, exatamente em relação à moral sexual, como uma forma de complemento dela. A sublimação é uma exigência da civilização ao homem que dela participa: ele deve trocar a satisfação pulsional direta, sob a qual incide uma interdição, por uma satisfação que se dará pela via indireta do trabalho na própria cultura. Metapsicologicamente, é possível descrever um processo psíquico no qual ocorre a troca de um objeto da pulsão socialmente proibido por outro, esse sim, socialmente aceito; e ainda que não esteja diretamente ligado ao primeiro objeto, é através do segundo que a pulsão consegue alguma satisfação. Em outras palavras: é um desvio da meta pulsional que, mesmo renunciando ao objeto, mantém o desejo, ainda que desviado, mas sem fazê-lo sucumbir ao recalque. Seria esse desvio, do alvo sexual para o alvo não-sexual, que manteria a possibilidade de vivermos juntos numa cultura, na medida em que a força da sexualidade fica disponível para o trabalho e para as relações de afeto não diretamente sexuais.

O texto de 1908 é produzido como uma espécie de alerta. O que ele assinala é que as exigências em abandonar a satisfação sexual por uma não sexual foram longe demais: relações sexuais apenas permitidas nos casos de reprodução dentro de um casamento. Fora isso, toda energia deve ser consumida no trabalho, e é só dele e de seus frutos que deve-se obter satisfação. Será necessário a Freud sustentar, mediante isso, dois pontos, que servirão à sua crítica da cultura. O primeiro, que a satisfação direta não é um risco para a civilização: ao contrário, é a abstinência exigida que parece produzir homens “fracos, mas bem comportados”, ao invés de homens de grande valor cultural (FREUD, 1990b[1908], p. 202); que parece, não salvaguardar alguma pureza casta do amor, mas produzir homens e mulheres despreparados para a vida afetiva. O segundo, é que não se pode exigir de todos a mesma coisa: por razões constitucionais, a imensa maioria das pessoas não consegue atender às exigências de sublimação – não consegue desviar seu desejo sexual para as metas do trabalho. O caminho que encontram estes que “desejam ser mais nobres do que suas constituições lhe permitem” (FREUD, 1990b[1908], p. 197) é o da neurose, ou seja, o de recalcar, em vez de sublimar, a fim de atender pelo menos à exigência da renúncia. Assim se articulam a moral sexual “civilizada” (da renúncia de qualquer desejo que não articulado à reprodução, com a exigência adicional de transformar a força de desejo em força de trabalho, ou seja, de sublimar) e a doença nervosa “moderna” (a neurose).

Há um evento maior, a guerra que assola a Europa entre 1914 e 1918, que exigirá uma leitura da cultura diferente daquela presente em “moral sexual”. Ela demonstra que a exigência da cultura não é exatamente a da sublimação, mas sim a da simples renúncia, por que meio for; ela demonstra não obstante que a renúncia (ainda que não mais da pulsão enquanto mola do desejo sexual, mas da pulsão enquanto mola da agressividade e do egoísmo) não vale em todos os tempos, nem em todos os casos: ela é guardada para tempos de paz vividos no interior de um povo, enquanto que em tempos de guerra com outros povos, a exigência passa da renúncia

cia ao seu avesso: “não matará” é substituído por um “dever de matar” o membro do exército inimigo (FREUD, 1990g[1915]) Não se deve desconsiderar a sexualidade neste arranjo: a proibição sexual também é invertida no que tange ao estupro.

Dessa forma, a transformação pulsional que a sublimação descreve não é uma exigência, mas uma possibilidade entre outras para resolver o problema da renúncia – essa sim exigida, pelo menos em tempos de paz. Há outras saídas para o impasse: a doença, por exemplo, já havia sido percebida enquanto uma forma de resolução, mas esta assinalava o fracasso na missão de sublimar; a guerra, por sua vez, revelou a saída da mera hipocrisia, testemunhada na vontade de violência que aflorou em todos, sobretudo na elite intelectual e artística, até então exemplaridades da transformação pulsional, assim que o estado de guerra foi deflagrado (FREUD, 1990g[1915]).

A alteração na concepção de cultura vem na esteira da guerra, mas também das profundas modificações teóricas realizadas por Freud nesse tempo, que desembocarão em uma nova teoria das pulsões em 1920, e numa nova teoria do aparelho psíquico em 1923. Quanto ao funcionamento do psiquismo, temos uma completa reestruturação dos polos pulsionais. A pulsão deixa de ser pensada no conflito entre a satisfação e a conservação, para ser pensada nas relações entre uma tendência unificadora (Eros) e uma tendência desagregadora (a pulsão de morte). É de se notar que o arranjo entre elas muda sensivelmente. Não há mais propriamente um conflito: se a pulsão sexual e a pulsão de auto-conservação possuem origens distintas e antagônicas, tanto a pulsão de vida quanto a pulsão de morte encontram origens na mesma instância, o isso (FREUD, 1990j[1923]). Não se trata mais (sempre) de um arranjo em antagonismos. As pulsões se mesclam em proporções e em formas diferentes a cada caso, e têm relação intrínseca uma com a outra: a pulsão de vida é um *détour* no caminho inexorável para a morte; a pulsão de morte exteriorizada sob a forma de agressividade defende os limites necessários para a vida. O guardião da vida, ao mesmo tempo, é laçao da morte (FREUD, 1990i[1920]).

As exigências culturais passam a ser pensadas então, não mais a partir da interdição da satisfação sexual, mas sim a partir do problema do destino dado à agressividade: se direcionada para fora – o que resulta no “narcisismo das pequenas diferenças” e na formação de um exército cujo inimigo deve ser morto – ou se direcionada para dentro – o que resulta na formação do superego e na proeminência da culpa, ao mesmo tempo como destino da agressividade (retornada ao próprio eu) e como mecanismo de controle dela própria (na formação do supereu) (FREUD, 1990j[1923], 1990k[1930]). Por um lado, veremos todo o apontamento da agressividade como um problema cultural, que se expressa por sua vez na dimensão clínica: a clínica da neurose obsessiva (FREUD, 1990c[1909]) e da melancolia (1990h[1917]) bem como o tema do supereu e da culpa (1990j[1923]); por outro, a enorme expansão da operatividade da própria sexualidade para explicar os laços que nos unem uns aos outros, abstraída da cena da cópula para uma concepção de união, sob o nome do deus Eros.

A sublimação mostra-se então como modo de erotização da vida, aliada a Eros, direcionando a pulsão para outros destinos e encontrando novos objetos de satisfação. Ela produz ligações, unifica pulsões parciais em direção a um mesmo destino, dominando a pulsão de morte que age de forma avassaladora no psiquismo (FREUD, 1990j[1923]). A ênfase está na possibilidade de ligação que a sublimação coloca, o que é fundamental para que se possa instaurar o processo secundário, inscrevendo a pulsão livre em uma representação a fim de manejá-la. A sublimação descreve portanto a insistente tentativa de erotização das outras esferas da existência. Com efeito, o que temos é busca da realização do desejo em uma outra dimensão o que reitera a possibilidade de pensar a satisfação da pulsão em outro contexto, a partir de outros objetos. Castiel formula a questão de forma simples, mas derrisória: “como pode o sujeito renunciar à satisfação da sexualidade sem deixar de ser um sujeito desejante e a partir disso criar novas possibilidades de satisfação?” (CASTIEL, 2007, p. 38).

É interessante citar aqui a história de Johann Friedrich Diefenbach, o cirurgião que inspirou Freud a conceber o conceito de sublimação. No artigo intitulado “Le Witz, un premier modèle pour la sublimation”, escrito por Jean-Pierre Kameniak (2009), encontramos os ditos de Richard Sterba, psicanalista e psiquiatra vienense, um dos raros membros que não era judeu a frequentar a Sociedade Psicanalítica de Viena no período entre as duas grandes guerras. Kameniak nos conta, por meio das lembranças de Sterba, como Freud teria chegado ao conceito de sublimação:

Freud abriu a discussão nos contando como ele tinha chegado ao conceito de sublimação. Ele tinha lido no Harzreise de Heine a história de um jovem que, por maldade sádica própria da juventude, cortava a cauda de todos os cães que conseguia apanhar, sobre grande protesto da população das montanhas de Hartz. Esse mesmo jovem tornou-se mais tarde o famoso cirurgião Johann Friedrich Diefenbach (1795-1847). Freud fez, então, o seguinte comentário: “Temos aqui alguém que fez a mesma coisa durante toda a sua vida, inicialmente por maldade sádica, em seguida para fazer o bem à humanidade. Eu pensei que seria correto chamar de sublimação essa mudança de sentido em uma determinada ação”. (STERBA, 1982 apud KAMENIAK, 2009, p. 505)

Pode-se aqui falar tanto em dessexualização (renúncia à atividade sádica, transformando-a em talento para a medicina) quanto em erotização (ligação da pulsão sádica, fazendo-a expressar-se no talento para medicina). Da tese da dessexualização à tese da erotização, apesar das aparências de paradoxo, encontra-se um raciocínio que é sempre o mesmo: as mais altas realizações culturais – a arte, a ciência, a filosofia, a religião, essas coisas nobres e raras – têm raízes as mais malditas e banais. O desejo sexual e a agressividade são experiências banais, ainda que marcadas pelas maiores interdições.

Se o médico virtuoso tem origem na criança perversa, da qual se separa apenas por uma “mudança de sentido em uma determinada ação”, se produz uma linha contínua entre a “maldade sádica” e o “fazer o bem à humanidade”. Essa linha contínua, a nosso ver, é o cerne principal da questão da sublimação. Esse conceito descreve a trajetória dessa mudança de sentido, descreve então a trajetória que liga os dois polos antes tidos em oposição a mais afastada.

A psicanálise não cansou jamais de produzir esse mesmo desenho. Ela fez o mesmo quanto ao par normal/patológico, ao demonstrar, pela “via regia” do sonho, que havia inconsciente não só nos doentes dos nervos – que haviam desejos, sexuais e egoístas, habitando as cabeças mais normais com as quais se convivia. Por outro lado, demonstrou na psicose de Schreber um “método”, que produz um vaso comunicante entre a razão e a loucura. Colocou a instância do eu, supostamente autônoma e original, na dependência do outro ao qual se opunha, mesmo nos momentos mais graves dessa oposição (narcisismo das pequenas diferenças, toda a problemática da agressividade ligada à instância do imaginário em Lacan – cf. a parte II dos *Escritos*, 1998[1966], p. 96-196). O supereu, por sua vez, estabelece-se como coincidência entre a consciência moral mais alta e o sadismo mais baixo. Esse desenho, que poderíamos multiplicar mais, coloca-se da mesma forma na constituição da segunda teoria das pulsões, na qual, como já dissemos, as pulsões de vida e de morte encontram origem comum.

No caso da sublimação, trata-se de ligar as mais nobres tarefas culturais, aquelas que somos impelidos a nos engajar por fim de reconhecimento, exatamente com aquilo que não pode ser reconhecido, com os mais baixos desejos. Pode-se dizer também de outro modo, não tomando o par nobreza e baixeza, mas o par extraordinário e ordinário: o que reconhecemos como extraordinário, como raro, como singular, tem origens nos elementos mais ordinários, mais banais.

Isso poderia talvez desenhar uma estética, num sentido muito amplo, como uma forma abstrata apreciável pela via sensível. Essa mesma forma estaria presente em diversas manifestações da arte moderna: em Rimbaud (2006[1871]), eu é um outro; em *Waterfall*, M. C. Escher (1961) faz a água cair para cima; em Fernando Pessoa (1996[1930]), a dor fingida é ao mesmo tempo dor sentida. Os exemplos podem ser multiplicados, dentro e fora do modernismo: tome-se para tal o primeiro curso de Roland Barthes (2003[1978]) no Collège de France, que oferece esboços de formalização, sob o nome de “Neutro”, disso que queremos indicar. Aponta ele que o “Neutro” é “aquilo que burla o paradigma”, ou seja, burla “a oposição de dois termos virtuais dos quais atualizo um, para falar, para produzir sentido” (BARTHES, 2003[1978], p. 16-17). Essa estética encontra apoio formal também, dentro da psicanálise, em Lacan, na utilização de toda uma série de objetos matemáticos nos quais dentro e fora, direita e esquerda, se confundem, e por isso são chamados “não orientáveis” (cf. GRANON-LAFONT, 1990; MAGNO, 1979): a faixa de moebius, o plano projetivo, a garrafa de Klein.

É certo que a psicanálise é participante do modernismo, que a tomou inclusive como base teórica formal. É preciso lembrar que houve a “arte inconsciente” dos surrealistas, em cujo manifesto Andre Breton faz referência direta à psicaná-

lise (RIVERA, 2005). No Manifesto Antropófago (ANDRADE, 1928/1976) que inaugura o modernismo nacional, exorta-se “a transformação permanente do Totem em Tabu”, e a “transfiguração do Tabu em Totem”, a “...absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (s/p, ANDRADE, 1976[1928]). Exorta-se, enfim, pela transformação de um polo em outro, pela coincidência do sagrado e do profano, do Totem e do Tabu, do mais nobre e do mais baixo. A psicanálise, assim, seria participante de uma estética que corre pelo mundo em seu tempo. Antes de explicar, ela dialoga com a arte que a cerca, recebe suas influências e a influencia. É preciso lembrar ainda que a prática da análise é corrente ainda hoje, mesmo que com menor força que no passado, nos meios intelectuais e artísticos. Enfim, lembrar que a psicanálise tem, obviamente, tanto no plano da teoria como naquele da prática, um papel no que concerne à produção intelectual e artística do século XX. Nesse sentido, precisamos entender suas relações com a estética, a fim de bem delimitar que papel é esse.

SUBLIME E SUBLIMAÇÃO

Quando nos referimos à sublimação, é comum que, de início, tomemos o adjetivo “sublime” como ponto de apoio para o entendimento da noção psicanalítica. Essa aproximação semântica não é coincidência, mas é preciso compreender a distância que há entre os dois termos: enquanto o “sublime” designa, no campo da teoria da estética, um sentimento, vinculado sobretudo a ideia de grandiosidade, do infinito e do inapreensível, o termo “sublimação” designa, no campo da psicanálise, uma operação psíquica.

Antes de tudo talvez seja preciso apontar que o discurso da estética nem sempre coincide com reflexões sobre o campo da arte. Uma teoria da arte tentaria descrever as diferentes concepções sobre o fazer artístico e sobre as diferentes escolas e vertentes (JIMENEZ, 1999); a estética, por sua vez, tem sua origem como interrogação propriamente filosófica. Quando, em 1750, Baumgarten se serve do termo grego *aisthesis* (sensação, sentimento), o faz para descrever um problema filosófico datado e circunscrito ao universo germânico: o lugar que o conhecimento advindo de fontes sensíveis teria. Não havia ali uma discussão sobre a arte. Da mesma maneira, não poderíamos afirmar que Kant propôs uma filosofia da arte, já que seu interesse residia nas faculdades humanas, dentre elas o juízo de gosto, ou seja, a faculdade de julgar algo belo ou não, sublime ou não. Quando Kant se aproxima do universo artístico, seguindo a esteira já delimitada por Edmund Burke, o faz para ilustrar a questão do gosto, e mesmo assim tratando a arte como um exemplo menor, já que os efeitos provocados por ela são intencionais, bem diferente dos da natureza.¹ Friedrich Schiller (2013[1795]), dando outras cores à filosofia estética de Kant, talvez se aproxime mais de uma investigação sobre a arte, já que sua proposta de um estado com base estética dependia sobremaneira daquela. Poderíamos seguir essa trilha de pensadores, pontuando aqui e ali quando as formulações estéticas se aproximam da arte e quando elas se distanciam.

No que diz respeito ao sublime,² ele é primeiramente formulado como o “eco da grandeza da alma” (LONGINO, 1996[3--?]). Esta seria a primeira apresentação do conceito do sublime e é atribuída a Longino, grego do século III, crítico e mestre de retórica, que assinava também como Dionísio. Lyotard (1988), no entanto, indica que, em diversos momentos da tradição filosófica, o sublime é entendido a partir da sua diferença com o belo: se o belo está em relação com o prazer que sua apreciação proporciona, o deleite estético do sublime está ligado a um sentimento despertado pelo infinito. Em Kant, por exemplo, a matemática é sublime: não apenas porque “nos espanta a performance técnica que ela implica”, mas também porque essa performance “nos remete à finitude, na medida em que ela é primeiramente ‘aquilo em comparação ao que todo o resto é pequeno’”; a natureza é sublime, do mesmo modo, porque a força que exhibe em seus grandes eventos “nos perturba ao apontar os efeitos de uma causalidade sem medida comum com a vontade humana” (DUROZOI; ROUSSEL, 1990, p. 321). Se o belo está em relação com o prazer que sua experiência nos proporciona, o sublime marca um sentimento ligado ao extraordinário, ao grandioso, ao incomensurável, e que não tem relação direta com o prazer, mas antes com o espanto, com o assombro diante do infinitamente grande.

Mesmo que não se possa precisar com eficácia os textos estéticos dos quais Freud teria se servido, não é difícil notar que ele teve algum contato com a tradição que liga o sublime à noção de grandiosidade. No entanto, se quisermos fazer remontar a sublimação de Freud ao tema do sublime na filosofia da estética, encontraremos uma operação de troca, na qual sai a grandiosidade da alma, que dá lugar à grandiosidade das tarefas culturais. Os exemplos tomados por ele para ilustrar o que seria uma atividade sublimada estão intrinsecamente vinculados ao seu contexto sócio histórico: de um lado, a Viena que efervescia como capital cultural e intelectual na Europa, cujos cafés e teatros estavam sempre povoados de ideias e de espetáculos e na qual a arte formava o *Zeitgeist* da época; por outro lado, Freud deu à ciência valor especial porque teria encontrado nela uma saída para lidar com os dilemas de sua judeidade, ou seja, um modo de trabalhar a despeito do anti-semitismo presente na Viena do século XIX (SOARES, 2013).

Mediante essa troca, sai de cena qualquer referência ao “infinitamente grande”. Se o belo tem uma história, se ele toma forma diferente a depender de onde e quando se o procura, o “sublime” para o qual a sublimação aponta não é diferente. Não há, aqui, nada de extraordinário ou incomensurável. Pode-se dizer que haja grandiosidade, ou ainda engrandecimento, mas nada aponta para o infinito. Pelo contrário, há inscrição em uma cultura e mesmo, acordo com ela.

Não obstante, é impossível não pensar que a sublimação freudiana tenha ainda outra raiz: aquela que remete à química, com a qual o jovem cientista Sigmund Freud era bem íntimo. Como se sabe, o termo designa, na química, uma troca de estado físico, do sólido diretamente ao gasoso. É interessante notar que a indicação de uma “troca de estado” não implica em uma mudança de elemento. O dióxido de carbono continua sendo dióxido de carbono quando evapora de um bloco de gelo seco; uma pulsão sexual, portanto, continuaria sendo pulsão sexual mesmo quando “dessexualizada” e empregada no laço social e na atividade intelectual ou artística.

De uma forma ou de outra, estamos aqui diante de uma diferença radical nos vetores da teorização: de um lado, trata-se sempre de apontar para cima: fazer saber sobre a grandeza da alma ou da natureza – ainda que o sublime céu estrelado nos faça sentir nossa pequenez; pelo outro lado, trata-se sempre de apontar para baixo: fazer saber que a mais alta nobreza é feita do mesmo material que a mais baixa vileza – ainda que a sublimação aponte para uma operação que, sem apagar suas origens menores, faça a pulsão transcender o regime do coito ou do assassinato.

METAPSIKOLOGIA DA ARTE

Quanto à consistência teórica da sublimação, concordamos, de início, com a colocação de Birman (2002): trata-se antes de uma noção que de um conceito. É posto em operação diversas vezes na obra de Freud, sem jamais, no entanto, receber um tratamento formal, tal como o dado para a pulsão, o inconsciente, o recalque. Referimo-nos, claro, à suposta incineração do texto que faria parte da “metapsicologia”, que nunca foi reposto.

Produzimos um deslizamento que vai de um entendimento da sublimação como dessexualização, para seu entendimento como erotização. O deslizamento, quase que de um polo a outro, depende na verdade de uma mudança no quadro teórico geral, intrinsecamente amarrado com uma mudança na teorização da cultura e do que ela exige do sujeito: quando ela exige renúncia à sexualidade, fala-se em dessexualização; quando ela exige renúncia à pulsão de morte, pode-se falar em erotização. Encontramos, nisso, uma constante: um vaso comunicante que liga o mais alto na cultura com o mais baixo da pulsão – com o que a cultura se esforçaria, portanto, para manter em exclusão. Nessa constante reconhecemos ainda um raciocínio bastante típico da própria psicanálise.

Isso nos leva, na verdade, ao campo da clínica, antes que ao da arte. O vaso comunicante suposto aí torna possível pensar uma transformação na pulsão que indica uma possibilidade de satisfação pela via do trabalho. Ora, é razoável supor que tal noção seja interessante no que tange ao problema clínico: tanto no sentido de apontar essa possibilidade de satisfação quando outras não se apresentam, quanto no sentido de relativizar a exigência que pode fazer dessa via a única disponível. Quanto à exigência, deve-se apontar ainda que o vaso comunicante serve à sua crítica, no que desmonta a pretensão nela embutida de que, indo aos “mais altos desejos”, separamo-nos e afastamo-nos definitivamente dos “mais baixos desejos”. São argumentos e raciocínios de grande valor para quem lida com o sofrimento.

Uma metapsicologia da arte na verdade visa muito menos o bom entendimento sobre a arte que o bom encaminhamento de uma clínica. Nesse sentido é de muita valia a pontuação de Marco Antonio Coutinho Jorge (2008) quando afirma que, pelo fato da pulsão exigir a satisfação a todo e qualquer custo, ainda que seja impossível satisfazê-la completamente, a sublimação descreveria o jogo insistente entre a exigência e a impossibilidade da satisfação pulsional. O termo narra a possibilidade de uma transformação na economia psíquica, uma modificação no circuito pulsional – em outros termos, uma transformação subjetiva.

Tais argumentos também revelam grande operatividade no que tange ao entendimento da cultura. O mecanismo da sublimação aparece a todo momento em que Freud adentra nas discussões culturais. Não pode ser diferente, na medida em que a cultura é o lugar para o qual Freud remete a própria atividade clínica. Primeiramente, como campo no qual se dá um embate que resulta em certos quadros clínicos: é certo que “Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna” (FREUD, 1990b[1908]) tem como referência essencial o problema da histeria; que “Totem e tabu” (FREUD, 1990e[1913]) é um esforço para o entendimento da neurose obsessiva. Segundo, como campo compreensível a partir das formulações teóricas advindas da clínica: assim, a “psicologia das massas” será esclarecida pela via da teoria da libido; o mal-estar na cultura encontrará fundamento teórico no jogo entre pulsão de vida e pulsão de morte. Quanto a esse ponto, de fato, o caminho pode ser também invertido. O advento da guerra exige reformulações na teoria da clínica, e contribui para a cunhagem do conceito de pulsão de morte. A sublimação é essencial à teoria da cultura. Ela designa uma transformação pulsional julgada, nesse quadro, fundamental, e mesmo, fundadora.

Quanto à apreciação da arte, no entanto, pouco há a se dizer. É certo, se estabelece uma possibilidade de descrição de um processo que poderia conduzir a ela, mas isso não diz absolutamente nada sobre o valor do resultado final. Pelo contrário, a partir da noção de sublimação, é o próprio valor que se atribui à arte que sai lesado: ela passa de sublime eco da grandeza da alma a pulsão básica sublimada. Nisso, é de se supor uma vala comum de onde brotam as raízes da arte mais apreciada e do trabalho banal mais desprezado.

Ao contrário de apontar para o que distingue o gênio da pessoa comum, o tema da sublimação tenta demonstrar o que os liga. O artista aqui não é um ser diferente, uma alma maior, uma exceção. Ele se aproxima da criança que brinca, do neurótico que fantasia, mas também do adulto normal que devaneia e que sonha. A arte entra então numa série marcada pela banalidade; no entanto, sua presença ali também permite outro apreço para a brincadeira, a fantasia, o devaneio e o sonho.

O artista não é exceção, mas decerto as contingências de sua história o singularizam, e se poderia tentar encontrar nela os determinantes para sua arte. É esse o esforço de Freud (1990d[1910]) em sua análise sobre “Leonardo da Vinci”. Entraríamos aqui num capítulo complicado. A arte poderia ser explicada como uma formação de compromisso, uma maneira pela qual os desejos podem passar pela censura e ser comunicados. Isso supõe que haja aí uma mensagem velada, com um conteúdo latente e deformado, e portanto, decifrável, interpretável – uma leitura hermenêutica da obra de arte que já valeu à psicanálise duras críticas (SAFATLE, 2006). Para Inês Loureiro, esse modelo de aproximação da psicanálise com a arte é difícil de sustentar:

As fantasias pessoais do artista criador, os mecanismos de “disfarce” e atenuação destas fantasias, o papel secundário atribuído às características propriamente formais da obra, as frequentes comparações entre o artista e o neurótico (embora a obra, na maior parte das vezes, seja pensada

como alternativa ao sintoma), tudo isso dificulta à teoria da arte freudiana dar conta das manifestações artísticas mais contemporâneas, bem como das discussões atuais em história/crítica da arte (LOUREIRO, 2003, p. 25).

A nosso ver, não se trata apenas de dar conta da arte contemporânea. É certo que ela coloca as maiores dificuldades, pois é mais fácil supor um acordo entre a pulsão e a cultura na *Gioconda* de Leonardo (VINCI, 1506) ou no *David* de Michelangelo (1506) do que no L.H.O.O.K. (*Elle a chaud au cul*) de Duchamp (1919) ou *Vênus de Milo com gavetas* de Dalí (1964) – quanto mais na arte contemporânea abstrata. Mas a dificuldade maior, em todo caso, é que, noção ou conceito, a sublimação não foi cunhada para “dar conta da manifestação artística”. Apesar dos diversos ensaios para que ela funcionasse como tal, inclusive os de Freud, o que temos é um esforço conceitual que incide sobre as vicissitudes da pulsão e as possibilidades de lidar com ela – o que inscreve a sublimação menos no campo da crítica da arte do que no campo preferencial da psicanálise, ou seja, o campo da clínica e das articulações entre a clínica e a cultura. Uma metapsicologia da arte encontra aí, nos parece, seus limites.

NOTAS

¹Uma das questões centrais na discussão estética kantiana é o de qualificar o prazer que a arte proporciona, se um prazer do gozo (simples sensação), ou um prazer reflexivo (cf. FIGUEIREDO, 2010)

²É preciso insistir que para grande parte da tradição filosófica ocidental o sublime não é um adjetivo do objeto, mas um sentimento. Cf. Machado (2006).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, O. de. O manifesto antropófago (1928). In: TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

BARTHES, R. *O Neutro* (1978). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BIRMAN, J. Fantasiando sobre a sublime ação. In: BARTUCCI, G. (Org.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 89-130.

CASTIEL, S. V. *Sublimação: clínica e metapsicologia*. São Paulo: Escuta, 2007.

DALÍ, S. *Venus de Milo com gavetas* (1964). Bronze, 98.50 cm.

DUCHAMP, M. *L.H.O.O.K* (1919). Impressão, 10 cm X 15.

DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. *Dictionnaire de philosophie*. Paris: Nathan, 1990.

ESCHER, M. C. *Waterfall*. Litografia, 30cm X 38, 1961.

FIGUEIREDO, V. *Kant: liberdade da forma e forma da liberdade*. 2010. In: HADDOCK-LOBO, R. (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco. 2010. p. 59-78.

FREUD, S. Três Ensaio sobre a teoria da sexualidade (1905). In: SALOMÃO, J. (Org.). *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990a. v. 7, p. 117-230.

FREUD, S. Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna (1908). In: SALOMÃO, J. (Org.). *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990b. Edição Standard Brasileira, v. 9, p. 155-208.

FREUD, S. Notas sobre um Caso de Neurose Obsessiva (1909). In: SALOMÃO, J. (Org.). *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990c. v. 10, p. 157-317.

FREUD, S. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua Infância (1910). In: SALOMÃO, J. (Org.). *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990d. v. 11, p. 59-124.

FREUD, S. Totem e Tabu (1913). In: SALOMÃO, J. (Org.). *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990e. v. 13, p. 17-192.

FREUD, S. Sobre o narcisismo: uma introdução (1914). In: SALOMÃO, J. (Org.). *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990f. v. 14, p. 85-119.

FREUD, S. Reflexões para os tempos de guerra e morte (1915). In: SALOMÃO, J. (Org.). *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990g. v. 14, p. 309-341.

FREUD, S. Luto e Melancolia (1917). In: SALOMÃO, J. (Org.). *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990h. v. 14, p. 271-291.

FREUD, S. Além do Princípio do Prazer (1920). In: SALOMÃO, J. (Org.). *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990i. v. 18, p. 11-85.

FREUD, S. O Ego e o Id (1923). In: SALOMÃO, J. (Org.). *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990j. v. 19, p.13-83.

FREUD, S. O mal-estar na civilização (1930). In: SALOMÃO, J. (Org.). *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990k. v. 21, p. 81-178.

GRANON-LAFONT, J. *A topologia de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

JIMENEZ, M. *O que é estética?* São Leopoldo: Unisinos, 1999.

JONES, E. *A vida e obra de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1989

JORGE, M. A. C. *Fundamentos da Psicanálise de Freud à Lacan: as bases conceituais*. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008. v. 1.

KAMIENIAK, J-P. Le Witz, un premier modèle pour la sublimation. *Revue Française de Psychanalyse*, Paris, v. 73, n. 2, p. 505-517, 2009.

LACAN, J. *Escritos* (1966). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

LAPLANCHE, J. *Problemáticas III: a sublimação*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LONGINO. *Do Sublime* [3--?]. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOUREIRO, I. Sobre as várias noções de estética em Freud. *Pulsional Revista de Psicanálise*. São Paulo, ano XVI, n. 175, p. 23-32, nov. 2003

LYOTARD, J-F. *Lo inhumano*: charlas sobre el tiempo. Buenos Aires: Manantial. 1988.

MACHADO, R. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

MAGNO, M D. *O Pato Lógico*. Rio de Janeiro: Aoutra, 1979.

MICHELANGELO. *David* (1506). Mármore, 517cm.

PESSOA, F. Autopsicografia (1930). In: _____. *Tabacaria e outros poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. p.14.

RIMBAUD, A. Carta a Gerges Izambard (1871). *Alea*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, jan./jun. 2006.

RIVERA, T. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

SAFATLE, V. Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. In: RIVERA, T; SAFATLE, V. *Sobre Arte e Psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006. p. 163-195.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem*: numa série de cartas (1795). São Paulo: Iluminuras, 2013.

SOARES, M. *Sublime ordinário*: sublimação, elaboração e cotidiano. 2013. Dissertação (Mestrado)–Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2013.

VINCI, L. da. *La gíocconda* (1506). Óleo sobre madeira, 77cm X 53.

Recebido em: 02 de julho de 2014

Aceito em: 03 de setembro de 2014