

DO VAZIO AO OBJETO: *DAS DING E A SUBLIMAÇÃO EM JACQUES LACAN**

Ariana Lucero e Ângela Vorcaro

Ariana Lucero
Psicóloga, mestre
em Psicologia
pelo Programa
de Pós-graduação
em Psicologia da
UFMG. Área de
concentração:
Estudos
Psicanalíticos.

Ângela Vorcaro
Psicanalista,
membro da
Association
Lacanienne
Internationale,
doutora em
Psicologia Clínica
PUC-SP, professora
do Departamento
de Psicologia da
Fafich/UFMG.

RESUMO: Pretende-se esclarecer a formulação lacaniana de que “a sublimação eleva um objeto à dignidade da Coisa”. A hipótese de que *das Ding*, ou a Coisa, é o que permanece de irrepresentável na experiência de satisfação, o que padece do significante e pode ser remetido à pura falta, ao vazio, leva-nos a pensar a sublimação como a construção de um objeto que explicita essa opacidade. Este percurso argumentativo será ilustrado por análises da literatura de amor cortês e de algumas obras de arte referidas pelo próprio Lacan em suas considerações sobre a sublimação.

Palavras-chave: Sublimação, *das Ding*, objeto, amor cortês, obra de arte.

ABSTRACT: From emptiness to the object: *das Ding* and the sublimation in Jacques Lacan. The aim is to clarify the Lacanian formulation that “sublimation raises an object to the dignity of the Thing”. The hypothesis according to which *das Ding*, or the Thing, is what remains irrepresentable in the experience of satisfaction, what suffers from the signifier and can be related to the pure lack is developed and leads us to think sublimation as the construction of an object that express such opacity. To this end, examples from the courtly love literature and from works of art referred by Lacan in his approach of sublimation will be analyzed.

Keywords: Sublimation, *das Ding*, object, courtly love literature, works of art.

* Este artigo é resultado da dissertação de mestrado intitulada “Do vazio ao objeto: *das Ding* e a sublimação em Jacques Lacan”, de autoria de Ariana Lucero.

INTRODUÇÃO

Há uma definição paradigmática da sublimação na teoria lacaniana que consiste em dizer que “a sublimação eleva um objeto à dignidade da Coisa” (LACAN, 1959-60/1997, p.140-141).

Buscaremos, primeiramente, esclarecer o que é a Coisa, ou *das Ding*, bem como suas relações com o desejo e o objeto *a*. A seguir, abordaremos a concepção de sublimação em Jacques Lacan, enfatizando os pontos de discordância com o pensamento freudiano. Para justificar a especificidade da teoria lacaniana da sublimação, partiremos de seu comentário sobre o amor cortês, no intuito de demonstrar porque a sublimação não é simplesmente a criação em torno do vazio, mas exige, ainda, que o explicitite. Insistiremos sobre esse ponto ao retomar as considerações de Lacan sobre o vaso/pote e o vazio. Por fim, faremos uma exposição dos comentários lacanianos acerca das obras de arte para melhor demarcar o que está, de fato, em jogo no processo sublimatório.

DAS DING E O OBJETO

Lacan resgata a noção de Coisa, ou *das Ding*, do *Projeto de uma psicologia* (1895) freudiano, no qual a experiência de satisfação é decomposta em uma parte constante e inassimilável, que seria *das Ding*, e outra parte que poderia ser rastreada até uma notícia do próprio corpo. Freud percebe que, independentemente do objeto que permite a vivência de satisfação — em geral, o adulto que cuida da criança e que, muitas vezes, está presente nas experiências de dor —, o bebê busca as sensações de prazer que podem ser obtidas através dos estímulos corporais.

Devemos lembrar que, nesse momento da teoria freudiana, o princípio de prazer se caracteriza pela eliminação dos estímulos, pela descarga, enquanto o princípio de realidade seria seu contraponto, obrigando o aparelho psíquico a certo armazenamento necessário à atenção ao mundo externo, tanto no que se refere à busca dos objetos que garantam a satisfação quanto na verificação de sua existência real. Isso porque, dominado pelo princípio de prazer, o organismo visa apenas à reprodução da experiência de satisfação que acarretou a eliminação da tensão desprazerosa, provocando uma sensação corporal. Freud destaca que esse organismo, movido pela força dos impulsos internos, não espera que estes se acumulem, ou mesmo a presença do objeto que proporcionou a satisfação, para iniciar o processo de descarga. Ao contrário, ele revive alucinatoriamente a experiência de prazer, buscando em qualquer objeto uma eliminação sentida no corpo. É válido ressaltar que isso só é possível porque todo objeto guarda a opacidade de *das Ding*.

Em uma das vezes que reflete sobre a experiência de satisfação descrita por Freud, mais especialmente no *Seminário 7*, Lacan coloca toda sua ênfase no papel

do Outro como agente de uma função específica. Assim, desde o momento de seu nascimento, a prematuridade do bebê humano faz com que um agente, em função de Outro, esteja sempre por perto, interpretando seus apelos e forçando objetos capazes de satisfazê-los. O que o psicanalista ressalta nesse processo é o fato desses objetos não corresponderem exatamente à necessidade do ser vivo, mas ultrapassarem a função vital. O objeto, ao passar pelo Outro, pela cadeia significante, não pode mais ser assimilado por completo pelo sujeito, excluindo qualquer possibilidade de falarmos de um desejo natural. Algo do Real do objeto, de *das Ding*, atravessa a experiência do sujeito e este núcleo irreduzível encontrará seu apoio nos orifícios reais do corpo. Os furos do corpo não podem se fechar, de tal forma que os objetos os invadem, criando as bordas por onde a pulsão terá que passar, as zonas erógenas.

Lacan (1962-63/2005) enumera quatro objetos principais que poderiam ser extraídos desses primeiros contatos da criança com o Outro — seio, fezes, olhar e voz — e formula a noção de *objeto a* como imaginarização das trocas simbólicas que a criança estabelece com o Outro, tendo como base fixa os orifícios reais do corpo. O bebê não só é agraciado com os objetos oferecidos pelo Outro, como busca identificar-se com aquilo que ele supõe que este Outro deseja. É claro que esse processo não é consciente ou intencional, mas pode ser notado na medida em que algo interrompe seu funcionamento. É porque a mãe deixa de dar o seio, ou começa a demandar o controle dos esfíncteres, por exemplo, que a criança pode fantasiar outro tempo, outra cena, quando tais objetos eram portadores de uma satisfação plena. Contudo, sabemos que, desde sempre, por causa de *das Ding*, a experiência com o objeto é sempre faltante; ele fornece apenas um pequeno suplemento de gozo no desejo, um “mais-de-gozar”. Para Lacan (1964/1979), se o encontro com o objeto é veículo de gozo, o prazer deve ser buscado no que contorna tal objeto, e não no objeto em si. Se qualquer objeto se presta à satisfação da pulsão, não é qualquer objeto que se coloca como horizonte do desejo. É válido lembrar que essa formulação obriga o psicanalista a uma revisão da noção de pulsão no que se refere ao seu alvo. Ele recorre à língua inglesa para enfatizar os dois termos em que os dois sentidos que a palavra *alvo* pode apresentar se encontram mais evidentes. O *aim* é o trajeto, o caminho pelo qual se deve passar para atingir o propósito, o objetivo, e está ligado ao prazer. Já o *goal* é a meta, é atingir o alvo, aproximando-se do gozo.

É o Outro, a Lei, que deve retirar o sujeito do círculo vicioso do gozo. Mas, ao mesmo tempo que cria novos trilhamentos e afasta o sujeito de *das Ding*, do real, o simbólico também é responsável por melhor demarcar esse lugar, criando em torno dele um vacúolo de atração irresistível, em torno do qual o sujeito se põe a fantasiar.

Lacan retoma uma formulação freudiana presente em *Totem e tabu* (1913) para mostrar as diferentes formas com as quais o sujeito pode se posicionar em torno do vazio de *das Ding*: “Poder-se-ia sustentar que um caso de histeria é a caricatura de uma obra de arte, que uma neurose obsessiva é a caricatura de uma religião e que um delírio paranoico é a caricatura de um sistema filosófico” (FREUD, 1913/1969, p.95). O psicanalista francês retoma suas considerações acerca da “escolha da neurose” e mostra que a religião é uma maneira de contornar *das Ding* que preserva seu lugar de modo mítico sob a forma de algo misterioso que deve ser mantido à distância; a filosofia, substituída por Lacan mais propriamente pela ciência, nega a existência de *das Ding* num processo que se assemelharia à forclusão, de tal forma que ela busca desvendar a todo custo o objeto; por fim, a arte é uma forma de circundar *das Ding* que recria um estado centrado no objeto. Ela expõe o vazio a partir de outro objeto que é colocado nesse lugar.

Segundo Lacan, “nem a ciência nem a religião são aptas para salvar a Coisa, nem a nos dá-la” (LACAN, 1959-60/1997, p.168), o que nos leva a deduzir que apenas a arte permite uma explicitação da Coisa, pois ela não só mantém o vazio em seu centro, como faz isso a partir de um objeto que pode ser colocado nesse lugar. A arte consegue, efetivamente, *eleva um objeto à dignidade da Coisa*.

Apesar de Lacan recolher de Freud diversos empregos da sublimação, acreditamos que aplicar a todas as situações mencionadas — em especial, à religião, à ciência e ao Nome-do-Pai — a rubrica da sublimação seria perder a especificidade do conceito, tal como acontece na obra freudiana.¹ Podemos dizer que a religião e a ciência são formas de satisfação da pulsão, também implicam certo contorno do objeto, mas nem sempre são capazes de explicitá-lo, tal como a arte o faz. Quanto ao Nome-do-Pai, é interessante ressaltar que, ao transgredir a lei, a arte a resalta como tal. Não podemos esquecer que a lei é necessária à transgressão ou, em outras palavras, não existe transgressão sem lei.

O objeto da sublimação é um objeto construído de forma Imaginária, com recursos Simbólicos para explicitar uma falta inerente ao campo do Real, de *das Ding*: “[o vazio] é da ordem do real, e a arte utiliza o imaginário para organizar simbolicamente esse real” (REGNAULT, 2001, p.30). Em seu modo de apreender o objeto, a arte traz à tona o furo de *das Ding*, o *estranho* familiar, mais íntimo. Ram Mandil afirma que

“O que define a sublimação é a possibilidade do objeto, definido a partir da relação narcísica (imaginária), recobrir o campo de *das Ding*, campo visado pela pulsão. A

¹ Muitos autores afirmam que há uma falta de sistematização do conceito de sublimação na obra freudiana. Dentre eles, há os que consideram possível fazer diversas leituras, tais como Baas (2001, p.111-143) e França (2007, p.21). Há ainda outros que aventam a possibilidade do conceito se tornar quase inutilizável, tal como Rivera (2005, p.16).

sublimação se definirá pela possibilidade de abordagem desse campo referencial, sem que isso implique em substituição ou mesmo supressão.” (1993, p.69-70)

A elaboração de construções fantasmáticas, místicas, religiosas, científicas, enfim, tudo que se pode fazer com o significante, relaciona-se, de alguma maneira, com *das Ding*. No entanto, se a maioria desses processos se coloca ao lado do princípio de prazer, de evitar *das Ding*, a criação artística possui algo além do princípio de prazer, que vai ao encontro de *das Ding*, causando a sensação do estranho — ponto que voltaremos a abordar no item seguinte.

A SUBLIMAÇÃO EM JACQUES LACAN

O objeto adquire toda a importância na concepção lacaniana da sublimação, em oposição à formulação freudiana, que sempre privilegiou a pulsão, e, mais precisamente, o desvio quanto ao alvo da pulsão. Em Freud, a sublimação é, inúmeras vezes, definida como o desvio da pulsão para alvos não sexuais, valorizados pela cultura.² Cabe ressaltar que, ao modificar o alvo da pulsão, Lacan faz dessa definição da sublimação em Freud a natureza própria da pulsão. Contudo, ao centrar-se nas propriedades do objeto, acreditamos que o psicanalista francês fornece outra via para pensarmos esse conceito.

Isso é visível no próprio comentário lacaniano de que um critério não metapsicológico pode ser utilizado na definição da sublimação, ao contrário do que diziam muitos psicanalistas, como, por exemplo, Bernfeld (cf. LACAN, 1959-60/1997, p.179). O fato do objeto da sublimação ser socialmente valorizado é apenas um indicador de que o valor e a repercussão de uma obra de arte revelam que a coletividade pode se satisfazer com algo que se estabelece em torno de um consenso social. Não podemos esquecer que tal consenso depende de um determinado contexto, e não é à toa que Lacan insiste no fato de que toda obra de arte é historicamente datada: “Não se pinta na época de Picasso como se pintava na época de Velásquez, não se escreve tampouco um romance em 1930 como se escrevia no tempo de Stendhal” (LACAN, 1959-60/1997, p.135).

Lacan questiona o estatuto da satisfação presente na apreciação artística, e devemos lembrar que o psicanalista sempre colocou a satisfação da pulsão do lado do gozo. Desse modo, ele se opõe à ideia freudiana presente em *Escritores criativos e devaneio* (1908) de que o artista é capaz de dar forma estética prazerosa àquelas fantasias que, normalmente, sentiríamos repulsa e vergonha de relatar.

² Essa definição de sublimação está presente na maioria dos textos freudianos que abordam, ou mesmo mencionam, esse conceito. Ver a esse respeito LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. (2004) *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, p.495.

Para Freud, a verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar nosso sentimento de repulsa. O escritor, ao submeter o material da fantasia a alterações e disfarces, nos subordina com o prazer puramente formal, isto é, estético:

“Denominamos de prêmio de estímulo ou de prazer preliminar ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas. Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma liberação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem autoacusações ou vergonha.” (FREUD, 1908/1976, p.158)

O psicanalista vienense justifica sua posição partindo dos chamados *romances psicológicos*, escritos por autores “menos pretensiosos” e que gozam da estima de um amplo círculo de leitores entusiastas. Deste modo, ele desvenda a fórmula, nada criativa, de alguns romances, que sempre narram uma história que envolve um herói, um vilão, uma mocinha etc., remetendo tal ficção à configuração da vida infantil. À fórmula dos romances, corresponde a fórmula que ele dera dos três tempos da fantasia, em que uma situação do presente desperta um desejo do sujeito, que o faz retroceder à lembrança de uma experiência do passado (da infância) quando esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do mesmo: “uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa” (FREUD, 1908/1976, p.156).

Freud (1908/1976) acredita que há uma íntima conexão entre a vida do escritor e suas obras. Em *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1910), o psicanalista destaca o papel que a fantasia do abutre [milhafre], a “recordação da infância”, teve na obra do pintor. A proposta do psicanalista é aplicar a psicanálise às obras de arte, a fim de compreender a intenção do artista ao concebê-las. Ao contrário de Freud, Lacan afirma que não devemos fazer psicanálise do pintor, ou do artista; não se trata de psicanálise aplicada às belas-artes (LACAN, 1968-69/2008, p.64).

Para Lacan, o reconhecimento social da verdadeira obra de arte não advém da identificação dos espectadores/leitores com as fantasias do artista, mas de algo que permanece enigmático, inassimilável em seu trabalho. É esse ponto que captura e suscita fantasias, nem sempre prazerosas, mas que guardam certa relação com os prazeres preliminares — descritos por Freud —, na medida em

que estes se ligam à parcialidade das pulsões e também ao gozo. Esse ponto estranho (*Unheimlich*), que o psicanalista francês encontra descrito no próprio texto freudiano, remete à *das Ding*, ao que é inexplicável até para os próprios artistas. Há algo da criação artística que escapa ao próprio artista. Nas palavras de Sarah Kofman:

“A obra não traduz, deformando, a recordação: ela a constitui fantasmaticamente. (...) Leonardo não traduz no ‘sorriso’ da *Gioconda* nem o sorriso de seu modelo nem o sorriso real de sua mãe, nem o fantasma do sorriso de sua mãe. Para compreender seu sentido, é necessário referir-se, paradoxalmente, aos sorrisos dos outros quadros de Leonardo ou àqueles de outras obras de arte: sorrisos das figuras de Verrochio, das estátuas gregas arcaicas; compreende-se então que o sorriso da *Gioconda*, mais do que qualquer outro, permite tomar consciência do fantasma universal do sorriso da mãe que todo homem busca porque talvez nunca existiu, ao mesmo tempo como expressão de ternura e de sensualidade. ‘O sorriso da mãe’ como tal é uma invenção da arte, que permite aos fantasmas individuais se constituírem.” (KOFMAN, 1996, p.91)

O estranho é, antes de tudo, uma sensação. O sujeito se depara com algo que o remete a outra coisa, mas ele não sabe o que é: percebe, apenas, que se trata de um já visto [*dejà vu*] ou já vivido [*dejà vécu*] não localizável exatamente. Freud chega a relacionar o estranho a um afeto, e, em se tratando de algo reprimido que retorna, só pode se tratar de angústia (FREUD, 1919/1996, p.258).

Lacan também relaciona o estranho com a angústia (LACAN, 1962-63/2005, p.51), pois a presença de um objeto lá onde não esperávamos — e nem mesmo deveríamos — (re)encontrá-lo preenche o lugar da falta que mobiliza o desejo e permite a emergência do desejo. A presentificação deste objeto é “a presentificação da própria falta. Pois é a partir do momento em que ela se apresenta no campo da realidade que ela não falta mais, ela está ali” (MELMAN, 2003, p.18).

Na sublimação, a apresentação de um objeto não apreensível pela cadeia significante presentifica a falta de *das Ding*, o real inapreensível pelos recursos simbólicos disponíveis ao sujeito. O objeto da arte preserva um vazio que resiste à simbolização e a experiência de encontro com esse objeto é semelhante ao que Freud descreveu como *estranho*: a sensação de que há algo de obscuro, há algo de muito familiar no sujeito refletido no objeto. Como já assinalamos, não é que o sujeito se identifique com o objeto artístico, mas trata-se de “um objeto no qual ele não reconhece mais sua imagem, formada por identificações e antecipações imaginárias. Um objeto que mostra o que resta do sujeito quando a fortaleza do eu se dissolve” (SAFATLE, 2006, p.274).

A sublimação despoja o objeto de todo significado, de toda funcionalidade, expondo o foco comum de onde procedem todas as trocas simbólicas (BAAS, 2001, p.129), o que nos remete novamente à ideia de um valor social, como é possível verificar no amor cortês, em que a mulher desaparece como objeto empírico de um desejo singular e advém como Dama, figura da Coisa (idem).

O AMOR CORTÊS

Lacan (1959-60/1997, p.185) nos mostra que no amor cortês o objeto feminino é esvaziado de toda substância real, de modo que a Dama jamais é qualificada por suas virtudes reais e concretas, por sua sabedoria, prudência ou pertinência (idem, p.187). Devemos, inclusive, interrogar-nos quanto ao papel exato que os personagens de carne e osso desempenhavam no amor cortês (idem, p.158).

Muitos autores se intrigam com o fato de que todos os trovadores parecem se dirigir a uma só pessoa (idem, p.158), além de destacarem o caráter artificial e convencional da poesia trovadoresca, pois em todos os poetas se apresentam os mesmos sentimentos, as mesmas situações e os mesmos temas (idem, p.76). De fato, o amor cortês ressaltou os aspectos de cortesia, polidez e galanteria necessários, não só ao amor, como às relações sociais, de tal forma que “o que nos interessa do ponto de vista da estrutura é que uma atividade de criação poética possa ter exercido uma influência determinante — secundariamente em seus prolongamentos históricos — nos costumes” (LACAN, 1959-60/1997, p.185).

De acordo com Lacan, mais do que fornecer a chave desse episódio histórico, ele visa a apreender, a partir de uma situação distante: “o que advém para nós de uma formação coletiva a ser precisada, que se chama arte, em relação à Coisa, e como nos comportamos no plano da sublimação” (1959-60/1997, p.141).

Os testemunhos que possuímos do amor cortês só nos são acessíveis por meio da arte, o que faz dele um fenômeno que pode ser inserido no âmbito da estética (idem, p.160). Assim, pode-se dizer que é esse fenômeno de estética que nos tornará sensíveis à importância da sublimação (idem, p.161).

O amor cortês é um exemplo de “sublimação da arte”, na qual o poeta, que caracteriza o objeto de seu desejo como esse ser inatingível e imagina todas as formas e provas que poderiam fazer com que ele se aproximasse desse desejo — sem nunca alcançá-lo —, ilustra o que ocorre no nível da relação do objeto com o desejo, e o que está em questão na sublimação: “(...), ou seja, que aquilo que o homem demanda, em relação ao qual nada pode fazer senão demandar, é ser privado de alguma coisa de real” (LACAN, 1959-60/1997, p.186).

O objeto feminino se introduz sob o signo da privação, da inacessibilidade, tal como *das Ding*. A existência de um vazio, impossível de ser preenchido, é o que caracteriza o lugar de *das Ding*, para o qual alguém sugeriu a Lacan a analogia

com o vacúolo. Vimos que os significantes servem ao princípio de prazer, criando novas facilitações, novos caminhos, rodeios e obstáculos, que preservam o lugar de *das Ding*, criando um vacúolo em torno de algo que não pode ser atingido: o vacúolo é criado no centro do sistema de significantes. Contudo, acrescenta o psicanalista: “há rodeios e obstáculos que se organizam para fazer com que o âmbito do vacúolo como tal apareça. O que se trata de projetar é uma certa transgressão do desejo” (LACAN, 1959-60/1997, p.189).

O amor cortês é uma organização artificial do significante que fixa as direções de certa ascese. O fato da Dama ser idealizada a partir de significantes requintados e sabiamente construídos para exaltá-la não impede que do interior dessa organização simbólica, que, na superfície, afasta o homem de seu desejo — o priva de algo real —, emerja o vazio de *das Ding*.

A sublimação se caracteriza precisamente por estes rodeios que implicam uma nova forma de lidar com o desejo: não mais em sua economia de substituição metonímica dos objetos, mas no próprio tratamento do objeto: “o objeto é aqui elevado à dignidade da Coisa” (LACAN, 1959-60/1997, p.141). Trata-se de conferir a um objeto, que no caso do amor cortês é chamado de a Dama, valor de representação da Coisa.

O poema de Arnaud Daniel, presente em aproximadamente 20 manuscritos sobre o amor cortês, ilustra a profunda ambiguidade da imaginação sublimadora, ao mostrar como o objeto feminino faz emergir do interior do vacúolo criado pelos significantes “o vazio de uma coisa que se revela ser a coisa, a sua, aquela que se encontra no âmago de si mesma em seu vazio cruel” (LACAN, 1959-60/1997, p.200). Vejamos o trecho do poema que o próprio Lacan reproduz em seu *Seminário 7*:

“Visto que senhor Raimon — unido ao senhor Truc Malec — defende dama Ena e suas ordens, estarei velho e esbranquiçado antes de consentir em tais requisições, donde poderia resultar uma tão grande inconveniência. Pois, para ‘abocanhar essa trombeta’, ser-lhe-ia preciso um bico com o qual extrairia os grãos do ‘tubo’. E depois, ele bem poderia de lá sair cego, pois, forte é a fumaça que se desprende dessas pregas. Ser-lhe-ia bem preciso ter um bico e que esse bico fosse longo e agudo, pois a trombeta é rugosa, feia e peluda e nenhum dia se encontra seca e o brejo dentro é profundo: eis porque fermenta em cima a pez que dela sem cessar escapa, transbordando. E não convém que jamais seja um favorito aquele que ponha sua boca no tubo.

Haverá muitas e muitas outras provas, mais belas e que valerão mais, e se senhor Bernart subtraiu-se a esta, por Cristo, em nenhum instante agiu como covarde por ter sido acometido por medo e pavor. Pois, se o filete d’água tivesse vindo do alto sobre si teria inteiramente escaldado o pescoço e a bochecha, e não convém que

uma dama beije aquele que ele tivesse tocado uma trombeta fedorenta.” (DANIEL apud LACAN, 1959-60/1997, p.199)

Lacan ressalta que nessa poesia se evidencia a forma que a mulher pode adquirir enquanto significante: “Não sou nada mais, diz ela, do que o vazio que há em minha cloaca, para não empregar outros termos. Assoprem um pouco aí dentro para ver — para ver se a sublimação de vocês ainda resiste” (LACAN, 1959-60/1997, p.263).

No poema de Arnaud Daniel, é de forma sutil que as relações de serviço entre o enamorado e a Dama se distinguem pelo excesso de pornografia, indo até a escatologia (idem, p.199). O jogo sexual mais cru é objeto de uma poesia sem que se perca uma visada sublimadora. De acordo com a concepção lacaniana, a mudança de objeto na sublimação não faz desaparecer o objeto sexual, mas pode fazer com que ele apareça como tal. Efetivamente, “nunca se fala tanto nos termos mais crus do amor do que quando a pessoa é transformada numa função simbólica” (LACAN, 1959-60/1997, p.186).

O objeto feminino, objeto de desejo, transformado em significante revela toda a ambiguidade em jogo no amor cortês, pois mostra que o que buscamos na idealização é algo em que “a ilusão, ela mesma, de algum modo transcende a si mesma, se destrói, mostrando que ela lá não está senão enquanto significante” (LACAN, 1959-60/1997, p.170).

O exemplo do amor cortês é importante por reservar mais uma especificidade ao objeto da sublimação, pois não basta apenas expor o vazio, o furo, é preciso fazer isso a partir de novas construções simbólicas que escapem à significação comum. Donde o vaso, ou o pote de mostarda, não serem, a princípio, produtos da atividade sublimatória, a não ser que adquiram um novo lugar na estante de um colecionador, por exemplo.

O VASO E O VAZIO

Lacan (1959-60/1997, p.151) considera o vaso o primeiro significante modelado pelas mãos do homem e pode ser considerado o elemento mais primordial da indústria humana, um instrumento, um utensílio, que nos permite afirmar a presença humana onde quer que o encontremos.

O vaso se caracteriza por ser vazio, sendo isso que o define em sua função significante: ele é significante de outros significantes, mas de nada particularmente significado. O vazio criado pelo vaso introduz a possibilidade de preenchê-lo, de dar-lhe significado: “é a partir desse significante modelado que é o vaso, que o vazio e o pleno entram como tais no mundo” (LACAN, 1959-60/1997, p.152). O vaso só pode estar pleno se, antes, em sua essência, ele for vazio.

O psicanalista francês afirma que devemos diferenciar a função significante do vaso de seu emprego como utensílio e recorre ao exemplo do pote de mostarda. O pote tem como essência apresentar-se a nós como um pote de mostarda vazio: “longe de contê-la, forçosamente, é por estar vazio que ele assume seu valor de pote de mostarda” (LACAN, 1968-69/2008, p.15). Em geral, quando temos um pote cheio, nos referimos a seu conteúdo diretamente.

O pote é a significação que ele mesmo modela. Manifestando a aparência de uma forma, mesmo vazio ele introduz no pensamento o conteúdo de sua significação, como se o próprio pensamento manifestasse a necessidade de se imaginar tendo outra coisa para conter. Ao se escrever sobre o pote a palavra *Bornibus*, sabemos que se trata de um pote de mostarda:

“Vocês podem ir tão longe, nessa direção, quanto a imaginação de vocês lhes permitir, e, nesse caso, eu não ficaria chocado se vocês reconhecessem no nome *Bornibus*, que corresponde a uma das mais familiares e ricas apresentações do pote de mostarda, um dos nomes divinos, já que é *Bornibus* quem enche os potes de mostarda, é justamente aquilo, com efeito, que podemos restringir.” (LACAN, 1959-60/1997, p.152)

Quando o pote aparece, ele sempre é marcado em sua superfície por um significante: “nunca faltam, na superfície, as marcas do próprio significante” (LACAN, 1968-69/2008, p.86). A significação do pote está no exterior, e o que se acha no interior são as matérias ou substâncias preciosas — os perfumes, o ouro, o significante. Não podemos esquecer que o fato de ter sido em vasos que foram encontrados os manuscritos do mar Morto mostra que não é o significado que está no interior, mas exatamente o significante (idem, p.16). O fato de esses manuscritos precisarem ser decifrados mostra que não possuem sentido por si mesmos. A significação produzida serve de engodo para encobrir o que acontece com a linguagem, na medida em que, por sua essência, ela não significa nada (idem, p.87).

A significação, o valor de utensílio do pote, bem como tudo o que a indústria humana fabrica sob suas formas primárias, é feita para mascarar o que acontece com os verdadeiros efeitos de estrutura, os furos, assim como a imagem antropomórfica mascara a função dos orifícios do corpo (idem, p.92).

Pois bem, se a significação busca preencher os furos, tamponá-los, ela não pode estar do lado da obra de arte. Afinal, na perspectiva lacaniana, aquilo que garante a “vida eterna” do pote, sua dignidade de Coisa, é o furo:

“(…) o pote é feito para produzir esse furo, para que esse furo se produza. É o que ilustra o mito das Danaides.³ É nesse estado furado que o pote, depois de o ressuscitarmos de seu local de sepultura, vem imperar na estante do colecionador. Nesse momento de glória, acontece com ele o mesmo que acontece com Deus — é precisamente nessa glória que ele revela sua natureza” (LACAN, 1968-69/2008, p.15-16)

Deve-se acrescentar que o psicanalista não desconsidera a participação da idealização na operação sublimatória, sob a condição de “destruí-la” ao final, expondo o vazio da Coisa. Lacan (1960-61/1992, p.92) nos mostra que a superestíma narcísica do sujeito suposto no objeto amado é um contrassenso romântico da sublimação do amor cortês, por não explicitar *das Ding*.

Massimo Recalcati define a concepção da sublimação no *Seminário 7* como uma “estética do vazio [que] subtrai o objeto ‘renovado’ do império mundano do utilitarismo para indicar, através do objeto, mas para além de toda lógica do Útil, o vazio central da Coisa” (RECALCATI, 2005, p.98).

Enfim, deparamo-nos mais uma vez com a questão da obra de arte, e é, de fato, nesta via que Lacan se detém na maioria das vezes em que aborda a sublimação.

AS OBRAS DE ARTE

Lacan aborda as obras de arte de Cézanne e de Van Gogh no intuito de mostrar como o artista consegue provocar uma sensação estranha no modo como ele apresenta o objeto. É válido apontar que, na concepção lacaniana, a finalidade da arte nunca é a representação (LACAN, 1959-60/1997, p.176), pois *das Ding* é irrepresentável, é o que padece de significante. Dessa maneira, se a obra de arte imita os objetos é para extrair-lhes um sentido novo, inédito, irrepresentável, ou, nas suas palavras: “o objeto é instaurado numa certa relação com a Coisa que é feita simultaneamente para cingir, para presentificar e para ausentificar” (LACAN, 1959-60/1997, p.176). O objeto representado não está tão relacionado ao objeto natural quanto ao vazio da Coisa.

Assim, se Paul Cézanne (1839-1906) pinta maçãs, não é somente para imitá-las, mas para presentificá-las:

“Porém, quanto mais o objeto é presentificado enquanto imitado mais abre-nos ele essa dimensão onde a ilusão se quebra e visa outra coisa. Cada qual sabe que há

³ De acordo com a nota do tradutor do *Seminário 16*, as Danaides foram condenadas a passar a eternidade enchendo de água vasos furados. Cf. LACAN (2008 [1968-69], p.16).

um mistério na maneira que tem Cézanne de pintar maçãs, pois a relação com o real, tal como nesse momento se renova na arte, faz então surgir o objeto de uma maneira que é lustral, que constitui uma renovação de sua dignidade, por onde essas inserções imaginárias, digamos assim, são datizadas de uma nova maneira. Pois, como já foi observado, estas não podem ser desvinculadas dos esforços dos artistas anteriores para realizarem, eles também, a finalidade da arte.” (LACAN, 1959-60/1997, p.176)

Quanto a Van Gogh (1853-1890), ao discutir o quadro em que o pintor holandês pinta botinas, Lacan afirma que elas não estão lá para significar o homem ou o cansaço, mas são, apenas: “significante do que significa um par de botinas abandonadas, isto é, ao mesmo tempo, de uma presença e de uma ausência pura — coisa, se podemos assim dizer, inerte, feita para todos, mas coisa que, por certos aspectos, por mais muda que seja, fala” (LACAN, 1959-60/1997, p.356)

Em seu comentário sobre o pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), Lacan (1960-61/1992, p.235) ressalta que ele representava a imagem humana pela combinação e acumulação de objetos relacionados ao tema que ele desejava pintar. Para representar a figura do bibliotecário, Arcimboldo utiliza livros dispostos sobre o quadro de maneira que a imagem de um rosto seja, mais do que sugerida, realmente imposta. Se ele deseja representar uma estação do ano, utiliza frutas dessa estação, cuja montagem será realizada de tal sorte que a sugestão de um rosto igualmente se impõe. Ao mesmo tempo que a aparência da imagem humana é mantida, alguma coisa é sugerida, que se imagina no desagrupamento dos objetos: “Por detrás, nada sabemos do que pode se sustentar, pois é uma aparência redobrada que se sugere a nós, um redobramento de aparência, que deixa a interrogação de um vazio — a questão é saber o que há no último termo” (LACAN, 1960-61/1992, p.236). Nas palavras de Recalcati (2005, p.94-95), trata-se de “interrogar de que modo, em uma prática simbólica — tal como a prática artística —, é possível isolar e encontrar a dimensão do real irreduzível ao simbólico”.

CONCLUSÃO

Apesar de termos destacado a predominância da sublimação nas obras de arte, cabe ressaltar que não somente a prática artística é capaz de desvelar a Coisa, como também nem toda obra de arte é sublimação, no sentido estrito que lhe atribui Lacan como elevar um objeto à dignidade da Coisa. Na literatura, o psicanalista opõe o amor cortês ao romantismo e não fala de sublimação no seminário dedicado a James Joyce. Na substituição da filosofia pela ciência feita na observação freudiana de *Totem e tabu* (1913), Lacan não nos diz qual seria o estatuto

da atividade filosófica. No quadro de Zucchi, *Psiche surprende Amore*, o psicanalista quer explicar um conceito psicanalítico, o Complexo de Castração, a partir de uma obra de arte. E, por fim, não devemos esquecer que um ajuntamento de caixa de fósforos pode ser uma sublimação.

Ao relatar uma visita feita a Jacques Prévert, Lacan (1959-60/1997, p.143-148) se recorda de uma coleção de caixas de fósforos, ornamentando toda a parede de sua casa. As caixas de fósforos se encontravam unidas uma à outra por um pequeno deslocamento da gaveta interior de modo que elas se encaixavam perfeitamente, sem que se percebesse aonde se dava a união.

Lacan reflete que o choque, a novidade, produzido pelo efeito do ajuntamento de várias caixas de fósforos vazia se revela no fato desse arranjo manifestar que uma caixa de fósforos não é apenas um objeto com uma utilidade, mas pode, repentinamente, adquirir uma dignidade que ela não tinha antes — ser uma Coisa. É claro que essa coisa não é, de modo algum, a Coisa, mas ela revela algo que subsiste na caixa de fósforos, a Coisa para além do objeto. O objeto desconectado de sua função de uso revela a Coisa da qual ele é indício, mas para além de si mesmo.

A sublimação na definição lacaniana implica o vazio de *das Ding* exposto a partir de um objeto que, mesmo incapaz de representá-lo, pode expor sua opacidade sob uma nova perspectiva. Essa característica é o que confere a muitas obras de arte seu caráter de eternidade por nunca se poder dizer tudo sobre ela, por sempre haver um ponto inabordável. A obra está sempre aberta a interpretações; ela é inesgotável.

Recebido em 18/1/2010. Aprovado em 4/8/2010.

REFERÊNCIAS

- BAAS, B. (2001) *O desejo puro*. Rio de Janeiro: Revinter.
- FRANÇA, O. (2007) *Freud e a sublimação*. Belo Horizonte: UFMG.
- FREUD, S. (1976) *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- (1908) “Escritores criativos e devaneio”, v.IX, p.147-158.
- (1910) “Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância”, v.XI, p.55-124.
- (1913) “Totem e tabu”, v.XIII, p.11-191.
- . (1995 [1895]) *Projeto de uma psicologia*. Trad. Osmyr Gabbi Jr. Rio de Janeiro: Imago.

- _____. (1996) Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.
- (1919) “O estranho”, v.XVII, p.235-273.
- _____. (2004) *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, v.1. Rio de Janeiro: Imago.
- (1911) “Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico”, p.63-77.
- _____. (2006) *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, v.2. Trad. Luiz Hanns. Rio de Janeiro: Imago.
- [1920] “Além do princípio do prazer”, p.123-198.
- _____. (2007) *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, v.3. Trad. Luiz Hanns. Rio de Janeiro: Imago.
- [1924] “O problema econômico do masoquismo”, p.103-124.
- KOFMAN, S. (1996) *A infância da arte*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- LACAN, J. (1979 [1964]) *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. (1992 [1960-61]) *O Seminário, Livro 8: A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. (1997 [1959-60]) *O Seminário, Livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. (2005 [1962-63]) *O Seminário, Livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. (2007 [1975-76]) *O Seminário, Livro 23: O sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. (2008 [1968-69]) *O Seminário, Livro 16: De um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. (2004) *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.
- MANDIL, R. (1993) “Entre ética e estética freudianas: a função do belo e do sublime n’ ‘A ética da psicanálise’ de J. Lacan”. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- MELMAN, C. (2003) “Conclusão do Seminário de verão sobre A Angústia”, in *O Seminário de Lacan: travessia*. Rio de Janeiro: Tempo Freudiano.
- RECALCATI, M. (2005) As três estéticas de Lacan. *Opção Lacaniana*, n.42. São Paulo: Eólia, p.94-108.
- REGNAULT, F. (2001) *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- RIVERA, T. (2005) *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- SAFATLE, V. (2006) *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Unesp.

Ariana Lucero
luceroariana@yahoo.com.br

Ângela Vorcaro
angelavorcaro@uol.com.br