

O EFEITO ESTÉTICO¹

[THE AESTHETIC EFFECT]

Vinicius Barbosa Carlos de Sousa *

Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Ana Carolina Nunes Silva **

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

RESUMO: Reunindo a psicanálise lacaniana e o pensamento kantiano acerca do belo e do sublime, a filósofa eslovena Alenka Zupančič, proeminente da Escola de Psicanálise de Ljubljana, analisa o impacto subjetivo de certas imagens através da noção de “brilho” que delas são derivadas. Com exemplos da literatura e do cinema, o exame da autora sobre tal efeito estético discute a propriedade sedutória de uma imagem capaz de evocar o real e provocar as formas de percepção subjetiva organizadas pela fantasia. Do engajamento que tal efeito produz, a autora levanta a questão da dimensão ética que se associa ao estético.

PALAVRAS-CHAVE: Estética; real; fantasia; ética

ABSTRACT: Joining the lacanian psychoanalyses and the Kantian thinking about beauty and the sublime, the Slovenian philosopher Alenka Zupančič, prominent of the Ljubljana Psychoanalyses School, analyses the subjective impact of some kinds of images applying the notion of “brightness” that arises from them. With examples of literature and cinema, the author’s exam about such effect concerns the seductive propriety of an image which is able to evoke the real and provoke the forms of subjective perception organized by fantasy. From the engagement that such effect produces, the author comes up with the question about the ethic dimension in association with the aesthetic.

KEYWORDS: Aesthetic; real; fantasy; ethic

Em *Janela Indiscreta*, Hitchcock aborda um assunto muito interessante: o que faz diferença entre uma apreciação estética “solta” e uma fascinação que atormenta o espectador e prende seu desejo. James Stewart, imobilizado pelo gesso que envolve suas pernas, passa seus dias a observar uma pessoa que vive no prédio em frente ao seu. De manhã ele recebe a visita de uma enfermeira, à noite, de sua noiva. É Grace Kelly que encarna esse papel: mais bela do que nunca, rica além de tudo, e completamente apaixonada por Stewart. Ora, este parece mal vê-la, sem falar de desejá-la ou de querer se casar com ela. Portanto, o caso deles parece não estar muito bem e eles estão a ponto de romper. Isso começa a mudar quando eles encontram um interesse em comum: acontecem coisas bizarras em um dos apartamentos da frente onde tudo

* Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto. Especialização em clínica psicanalítica pela Pontifícia Universidade de Minas Gerais. m@ilto:viniciuspsico@gmail.com. ** ** Doutoranda em Filosofia Prática pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. m@ilto:lacarolitanunes@gmail.com

parece indicar que o marido matou sua mulher. Eis que eles estão aqui brincando de detetives juntos, e ela deve endossar o papel clássico de secretária do detetive que é ao mesmo tempo sua amante e sua melhor amiga. Isso a torna um pouco mais otimista no que concerne à história deles, mesmo que ele não deixando de lembrá-la que o detetive nunca se casa com sua secretária no final. Mas uma mudança decisiva intervém quando ela sobe no prédio em frente até o apartamento do suposto assassino (na ausência deste último) a procura de traços do crime. Ele a observa de sua janela, a vê investigar o apartamento e se assustar ao ser surpreendida pelo homem em questão. Essa curta sequência muda tudo: Stewart se comporta *como se ele visse Kelly pela primeira vez*, ela captura absolutamente seu olhar, ele não consegue mais tirar os olhos dela. Sem que uma palavra fosse pronunciada a esse propósito, fica claro para espectador: agora ele a deseja. Que ele a ame ou não, isso é uma outra história, mas ela incontestavelmente (e literalmente) entrou na janela de sua fantasia e se tornou o objeto de seu desejo.

Um dos interesses principais do filme consiste exatamente nessa transformação de Grace Kelly em sujeito-objeto de fascinação. Tem-se quase a impressão que qualquer mulher, encontrando-se no seu lugar no apartamento da frente, teria o mesmo efeito sobre Stewart, o que, aliás, é sublinhado pelo fato de que sua extrema beleza não tenha conseguido antes fazer sucumbir o herói ao seu “charme natural”. Ela não fascina, portanto, por sua beleza física, mas por outra beleza que a contamina quando de sua passagem no apartamento da frente. Ela ganhará o brilho que ela não tinha antes. Poderia se dizer que a personagem de Grace Kelly só “toma forma” neste momento e que antes, a despeito de sua aparência admirável, ela permanece “informe” para Stewart que parece olhar através dela como se ela fosse translúcida. Aí está um exemplo emblemático do que se poderia chamar de o efeito estético de certa estrutura.

Um outro exemplo brilhante e clássico desse efeito nos é fornecido por *Antígona*. É muito surpreendente que em seu comentário da peça, que se situa num contexto ético, Lacan não deixa de falar no *brilho* de Antígona, de sua “beleza sublime”, que a define como imagem central em relação à qual todas as outras imagens esvaecem. Ele argumenta que, em relação ao conjunto do espetáculo da tragédia, o “espectador” é mais “ouvinte/auditor” [*auditeur*] do que qualquer outra coisa, enquanto que a figura de Antígona demanda e produz o espectador. Pode-se complementar dizendo que, com a simples leitura da peça, há alguma coisa da ordem da imagem que se separa para o *leitor* em relação à heroína (e que evidentemente não deve ser confundido com o que o leitor imagina em relação aos personagens do drama, a maneira como ele as vê em sua imaginação). Mas se essa alguma coisa é da ordem da imagem ou do visual, é necessário precisar que se trata de um visual ou de uma “visão” que se aparenta sobretudo a uma cegueira. Se o ouvinte/auditor” [*auditeur*] se torna espectador em relação à Antígona, não é porque a imagem desta última é “mais visível” em relação à imagem dos outros atores do drama, mas precisamente pela razão contrária. Notamos Antígona, ela se destaca do fundo, ela se torna “visível” por um efeito de ofuscamento. A imagem por excelência, a imagem fascinante, é ao mesmo tempo aquela que nos cega, mas essa cegueira, esse efeito visual, é produzida por outra coisa além do próprio visual, por um contexto ou quadro discursivo (o qual, é claro, é preciso também contar a imagem como meio de narração) que é mais frequente um quadro ético ou “prático” no sentido kantiano do termo.

Se voltarmos um instante para o cinema, esta “arte das imagens”, podemos nos perguntar em que medida somos realmente espectadores, com que frequência nos acontece de notar uma imagem no sentido em que James Stewart nota de repente Grace Kelly. É preciso confessar que é bem raro. Uma imagem não é sempre uma imagem, e produzir uma “imagem sublime” no cinema não é necessariamente mais fácil do que

produzi-la, por exemplo, na literatura. Exceto ao se contentar em produzir as imagens da imagem, o que poderia ser uma boa definição dos efeitos especiais: as explosões, o fogo, a fumaça, etc, tantas imagens de ofuscação, tantas tentativas fracassadas de propor uma imagem do misterioso brilho próprio a algumas imagens sublimes. A imagem do brilho não é, na verdade, a mesma coisa que essa coincidência do brilho e da imagem que faz a imagem eclipsar ao se expor.

O que se passa aí?

Provavelmente não é por acaso que Lacan fala da “beleza sublime” de Antígona, condensando assim dois termos teorizados separadamente por Kant, que representa uma referência importante nos capítulos que concernem a isso n’A *Ética da psicanálise*. A diferença entre o belo e o sublime que, em Kant, é uma diferença que opõe em seus princípios mesmos os dois fenômenos estéticos (forma/informe, finito/infinito, calma/movimento) parece não ter nenhuma pertinência para Lacan que fala deles como se tratasse de uma única e mesma coisa. Pode-se argumentar que, efetuando essa condensação, Lacan avança em uma tese importante: na história da estética – ou bem na história do julgamento estético – o sublime tomou o lugar do belo, de modo que hoje se emprega a palavra “belo”, no sentido enfático do termo, precisamente para as coisas sublimes, ao passo que o outro sentido da palavra “belo” (uma forma harmoniosa) perdeu seu valor de julgamento estético, caindo na categoria do que Kant chama de agradável. Neste último caso, o belo se torna o equivalente do “bonitinho”: agradável para ver, calmo para os olhos ou para o espírito, sem mais. A grande “descoberta” do sublime no curso da segunda metade do século XVIII não seria então simplesmente a descoberta de outra coisa além do belo, mas bem no índice de uma revolução que a própria noção de belo sofreu, tanto quanto a nossa sensibilidade “estética”. Tem-se o hábito de ligar o sublime ao grande período romântico, mas devemos lembrar que seu “núcleo duro” persiste bem além deste período (e começa bem antes). Qual é então o “núcleo duro” do sublime?

Trata-se de levar em conta uma ameaça permanente da destituição do sujeito, considerada como constitutiva da própria subjetividade. Isso é bem nitidamente discernível se a gente observar que a dor ou o desprazer mudam de status e se tornam uma parte integrante do sentimento estético. Tem-se conhecimento da famosa frase de Kant segundo a qual “o objeto é admitido como sublime com um prazer que só é possível mediante de um desprazer” (KANT, 2002, p. 106)2x. Ao se ler as páginas da terceira *Crítica* consagradas ao sublime, percebe-se imediatamente que se trata, sobretudo, de um drama subjetivo ou, mais exatamente, de um drama do sujeito: face a uma presença massiva e dilacerante de uma coisa exterior que ele quer apreender, o sujeito se rompe, e se encontra em seguida reconstituído ao preço da incorporação do elemento dilacerante que constitui dali em diante seu ponto mais forte (isso porque, e pelo que somente, ele *é sujeito*) e seu ponto mais frágil (que ameaça fazer romper toda subjetividade já constituída). Essa é a razão pela qual o sublime é principalmente associado ao movimento3x, este sendo considerado precisamente como sinal da subjetividade. A perturbação, a inquietude, a dor, a alegria, a empolgação, o entusiasmo, testemunham todos um despertar subjetivo. Esse despertar é frequentemente descrito por Kant em termos que não deixam de evocar a “pequena morte”, a provação de um gozo. O sentimento sublime é “um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas” (*Ibid.*, p.90). Essa imagem não é gratuita. Ela pode ser tomada como testemunho do que se articula se se seguir a ideia de Lacan como uma das duas “provas da existência do sujeito”. Se a primeira se atém ao significante ou, mais exatamente, ao

shifter “Eu” [je] que marca o lugar do sujeito da enunciação, a segunda liga-se ao gozo. No sublime, é efetivamente uma subjetivação que passa por um afeto, por um sentimento singular, por um ganho de prazer lá onde não se esperava isso, por uma sensação que coloca nossa imaginação frente a “um abismo no qual ela tem medo de se perder”. Isso constitui um traço bem interessante da filosofia kantiana. Porque esse tipo de subjetivação não é somente próprio ao sublime que – o que pode explicar as coisas – pertence ao estético: no ético também, o sujeito se desperta enquanto sujeito através de um sentimento singular que Kant conceitua em termos de respeito. O respeito é um sentimento *a priori* que não engana, um sentimento “objetivo” que nos faz sentir a presença da lei da liberdade e face à qual não se pode ficar indiferente. O “prazer negativo”, quanto a ele, é um sentimento que o sujeito experimenta quando alguma coisa o ultrapassa e quando ele se dá conta de que é *sujeito* por isso mesmo que o ultrapassa, que é nesse elemento excessivo que se situa a sua subjetividade. O fato de poder pensar o infinito como realizado (*i.e.*, como inteiramente dado), isso em direção ao que nos empurra a experiência do sublime, “ultrapassa toda medida da sensibilidade” e constitui uma “ampliação do ânimo, que de um outro ponto de vista (o prático), sente-se apto a ultrapassar as barreiras da sensibilidade” (*Ibid.*, p. 101). É por essa razão que, finalmente, o sublime é o efeito estético do ético, o *brilho* numa situação onde o sujeito parece seguir outra coisa além das leis da causalidade fenomenal, esta “outra coisa” se enunciando e se eclipsando neste mesmo brilho. Pode-se interrogar sobre a natureza deste brilho que marca um entre-dois [*entre-deux*] e que é ele mesmo um entre-dois [*entre-deux*], uma aparição assaz fantasmática. Ele tem ligação com o sensível, e mesmo com o sensual, sem realmente coincidir com ele. O termo mais apropriado para designar seria talvez o de “supra-sensual” (ou de supra-carnal), termo inventado por Deleuze, em seu estudo Sacher-Masoch, como uma outra tradução possível do *Übersinnlich* (que se traduz normalmente por supra-sensível), e que assinala precisamente a passagem do corpo à obra de arte.

A “estetização” do excesso (o fato de que o excesso possa ser apreciado esteticamente, o que não é de maneira alguma óbvio) como uma das características principais do sublime atesta uma subjetivação relativa ao excesso ou, mais diretamente, a uma subjetivação suscitada, provocada, necessitada, forçada pelo excesso. Kant escreve: “Dessa maneira a natureza não é ajuizada como sublime em nosso juízo estético enquanto provocadora de medo, porque ela convoca a nossa força (que não é natureza) para considerar como pequeno aquilo pelo qual estamos preocupados (bens, saúde e vida) (...)” (*Ibid.*, p. 108). Alguma coisa é evocada, despertada em nós, que acarreta uma nova configuração subjetiva. Lidamos com uma transposição do negativo, ou com um “alargamento” do sujeito, que comporta agora a própria negação do seu ser (seus interesses vitais) como afirmação da vida real desse ser.

O que se obtém assim é uma figura subjetiva onde o excesso e o “sem limite” são atestados como partes integrantes do sujeito pelo contentamento que ele pode sentir na dor, ou seja, na violência feita a si mesmo enquanto ser sensível.

Quanto a essa questão da dor e da violência na relação delas com o sublime, seria interessante nos determos neste momento sobre o que fala Michael Foucault em seu capítulo “A ostentação dos suplícios”^{4x} de *Vigiar e punir*. Durante a segunda parte do século XVIII se operou a grande mudança na condução da prática jurídico-penal fundada sobre os suplícios e suas exposições públicas e espetáculos, sobre a identificação do brilho dos suplícios com a verdade^{5x}, para o nascimento da prisão e uma prática punitiva que propunha separar o mais nitidamente possível o processo da pesquisa “serena” da verdade, da violência e da dor que não se pode apagar completamente da punição. Segundo Foucault, uma das razões principais pela qual se

substitui a pena que não tinha vergonha de ser atroz para punição que reivindica a honra de seres humanos, é precisamente o papel central e ao mesmo tempo (cada vez mais) ambíguo do público, ou seja, dos espectadores. Pressupunha-se que as penas atrozes dos culpados erigiriam uma imagem ofuscante que implica na transgressão do Bem. Ora, acontecia que o povo, ao invés de ficar amedrontado e fascinado pelo espetáculo, exprimia sua recusa do poder punitivo, e às vezes revolta, tentando impedir uma execução que considerava injusta. Se a multidão se amontoa em volta do cadafalso, escreve Foucault, não é simplesmente para assistir ao sofrimento do condenado ou excitar a raiva do carrasco, é também para ouvir aquele que não tem mais nada a perder falar mal dos juízes, das leis, do poder, da religião. “Ao abrigo da morte que vai chegar, o criminoso pode dizer tudo, e os assistentes aclamá-los.” (*Ibid.*, p. 51). Entretanto – e chega-se a um paradoxo muito interessante – pode-se dizer que somente quando a morte se torna essa cena em que o indizível pode ser dito, que se atinge o sublime no sentido próprio do termo. O brilho dos suplícios, organizado e ritualizado pelo poder, não é ainda o verdadeiro brilho sublime que implica na subjetivação da dor por aquele que a sofre, tanto quanto por aquele que a observa. Pelo contrário, é um brilho que se instaura como uma distância ou uma muralha inquebrantável entre o espectador e a Coisa. Seja pelos sujeitos que estão fixados em frente ao local do espetáculo, sem que haja esse movimento posterior (de ultrapassagem) que caracteriza o sublime, seja por aqueles que participam ativamente do espetáculo, excitando a raiva do carrasco, por exemplo, mas permanecem sempre do lado do “Bem”. Ou seja, fica impossível para o espectador imaginar-se o objeto dessa força devastadora, e encontrar ali certo prazer, nem que seja negativo, sendo essa possibilidade demasiada assustadora, ou até mesmo impossível pelo fato de que o sujeito se engaja ativamente do lado do Bem, ou seja, do lado das “forças do ordem”. Ora, uma das condições principais do sublime é justamente que a imaginação do sujeito faça certa experiência insólita, ao curso da qual ela “recai em si, mas desta maneira é transposta a uma comovedora complacência.” (KANT, *Op. Cit.*, p. 98). O espetáculo da dor é também uma expulsão da dor, ao passo que o sublime funciona por certa apropriação da dor e da violência. “No que contudo a mesma violência que é feita ao sujeito através da faculdade da imaginação é ajuizada como conforme a fins com respeito à destinação inteira do ânimo” (*Ibid.*, p. 105), escreve Kant. Então, poderíamos considerar que é somente no momento da revolta dos espectadores (do povo) que os suplícios se tornam realmente sublime e produzem os heróis, os “sujeitos que brilham”. Mais exatamente, no momento dessa inversão, o herói do espetáculo não é mais o poder que o coloca em cena, mas o sujeito que sofre os suplícios. O que é novo. Estaríamos tentados a dizer que após o grande período do teatro do suplício e antes do “nascimento da prisão”, assiste-se a outro momento bem singular: o “nascimento do herói” ou então o “nascimento do sujeito” no sentido moderno do termo – um nascimento massivo, já que se vê nascer o povo enquanto herói-sujeito do espetáculo. Esse novo espetáculo atingirá seu paroxismo com a Revolução Francesa, onde os papéis serão invertidos, onde a sala se tornará o palco do espectador e onde se verá estender esse sentimento de entusiasmo ligado mais estreitamente ao sublime. Mais uma vez vemos em que medida o próprio sublime está ligado a um despertar subjetivo, ao nascimento do sujeito enquanto algo que surge de uma sequência revolucionária.

Mas vê-se também em que medida um dos elementos principais do sublime, o tornar-se sujeito do espectador, persiste no que a gente tem como hábito de considerar os momentos mais “dessublimados” da arte moderna: o abatimento do muro “imaginário” entre a cena e a sala, as tentativas para subjetivar o espectador integrando-o ao espetáculo, a passagem da arte do museu à rua, etc, a linha divisória entre o

divertimento e a arte passando exatamente entre o espectador “passivo” ou fixado em seu papel de espectador, e um espectador comovido, perturbado, despertado para um “tornar-sujeito” pela obra de arte.

Em Kant, o sentimento de respeito e o sentimento do sublime têm um nó comum: eles se ligam a alguma coisa da qual a única indicação ou “prova” é fornecida pela *resistência* do sensível ou da matéria, pela sua inflexão, ou mesmo por seu sofrimento, ou então pela resistência que essa coisa indefinida opõe ao interesse dos sentidos. Trata-se então de uma fricção que resulta de um movimento relativo entre duas coisas, da qual uma é determinável (como sensível) ou condicionada, e a outra incondicionada e indeterminada. Esta fricção é sentida pelo sujeito como um desprazer ou uma dor, mas inspira ao mesmo tempo o respeito por esta coisa incondicionada/desconhecida na qual ele pode reconhecer seu destino prático, sua liberdade. O brilho sublime é o que resulta desta fricção.

Mas pode também acontecer que este brilho não aconteça. Um bom exemplo nos é fornecido por uma das primeiras peças de Paul Claudel, *O Refém*, que constituiu, com *O pão-duro* e *O Pai humilhado*, a trilogia de Coûfontaine da qual Lacan propôs um comentário muito rico em seu Seminário *A transferência*. Nós nos deteremos nessa peça com mais detalhe na terceira parte deste estudo; só um fato, marcante, nos importa para este momento: mesmo que se encontre reunido nesta peça todos os elementos da tragédia e da arte sublime, Claudel nos mostra a heroína, Sygne de Coûfontaine, saindo de sua “provação ética” agitada por um tique facial ao longo de todo último ato. Não é belo e tampouco sublime. Esta particularidade não escapou à Lacan: “Sem dúvida, esse esgar da vida que sofre é mais atentatório ao estatuto da beleza que o esgar da morte e da língua estendida que podemos evocar no rosto de Antígona enforcada quando Creonte a descobre.” (LACAN, 2010, p. 343).

A língua dependurada de um ser morto e o tique facial de um ser vivente: o destino do belo (ou do sublime) parece se passar entre os dois. Ora, se observarmos de perto, perceberemos que a diferença entre as duas posições não se resume simplesmente àquela entre a vida e a morte, mas concerne à repartição desses dois termos no início do próprio drama. Em *Antígona*, a morte figura como o limite do sensível, como sua borda extrema, que pode ser ultrapassada em nome de alguma coisa na qual o sujeito situa seu verdadeiro ser. A morte aqui é o lugar por excelência dessa fricção de que nós falamos agora há pouco, que é sublinhado na peça pela transfiguração da morte, enquanto algo que nos acontece, *em um lugar*: Antígona é condenada a ser enterrada viva na tumba que se torna assim o espaço da ultrapassagem, a cena do brilho sublime. O que importa não é que a morte deva acontecer, mas que ela *seja* lugar, o lugar onde certas coisas se tornam visíveis. É um pouco como se expuséssemos a borda extrema do corpo, a pele, de modo que ela sirva de palco para o encontro do que ela normalmente separa, a saber, o interior e o exterior do corpo. Aí está o que nos permite propor uma nova definição do sublime: o sublime é o efeito da transformação do limite entre duas coisas (o limite que não tem consistência senão por esses dois que ela divisa ou separa) em um lugar onde essas duas coisas se colidem e operam uma sobre a outra. É talvez assim que se pode compreender o “sem limite” de que fala Kant a propósito do sublime: não como a passagem de uma moldura limitada a um espaço ilimitado, mas como suspensão do limite mesmo que os separam. Não se vê mais o limite, porque isso que se vê, é visto na cena. O limite não é mais possível de ver, ele é o que permite ver. Isso implica em que, no caso de Antígona, o que está em jogo não é o limite entre a vida e a morte, mas o limite entre a vida no sentido biológico do termo e, para empregarmos os termos de Alain Badiou, a vida como capacidade do sujeito a ser suporte do processo de verdade. A morte é precisamente o nome de certo limite entre duas vidas, ela é o que nomeia o

fato de que elas não coincidem, que uma das duas vidas pode sofrer, mesmo cessar de existir por causa da outra. A morte articula, ao mesmo tempo em que separa, as duas vertentes da vida, ela é, de alguma maneira, seu ponto de capitonê, ela é o que marca, cristaliza, localiza a diferença delas. Numa situação “normal”, cotidiana, essa diferença é frouxa, dispersada, as duas vidas se misturam sem que haja uma linha nítida de demarcação. Ela está disseminada nos dilemas, nos sofrimentos ou ainda em momentos de grande felicidade em que todos estão entregues a uma ambiguidade irredutível. De onde a tentação da passagem ao ato que põe fim a esta ambiguidade.

No caso de Sygne de Coufontaine, a situação é muito diferente. Antes de tudo, porque a morte não tem esse valor de limite. A morte (que Sygne aceitaria voluntariamente caso ela se apresentasse) não é nem uma opção nem um problema. Pode-se considerar mesmo que Sygne já está morta quando a peça começa: ela continua existindo, mas perdeu todas as razões para se viver, ou seja, justamente todas as possibilidades de ser suporte do processo de verdade. Ela espera a morte, ela não tem nada a perder. Entretanto, revela-se que, de todo modo, ela tem algo a perder, a saber, precisamente a morte. O que se exige dela (em nome de uma Causa que já foi perdida, mas que era sua Causa única), é de viver no sentido enfático do termo: casar, fazer amor, procriar. Nós estamos realmente no contrário de Antígona que, em sua célebre lamentação, reclama justamente disso que ela nunca poderá se casar, provar as alegrias do leito conjugal nem ter filhos. Tudo de que Antígona está privada constitui o martírio de Sygne, com o agravante de que ela deve viver essa “ressurreição” com o assassino de sua Causa (e de seus pais). “A vida que sofre”, de que fala Lacan na passagem citada mais acima, é a vida que não pode morrer. Para Sygne, a diferença entre as duas vidas se situa na própria vida, ela não se cristaliza, ela não constitui nenhuma cena de “fricção”, ela é essa própria fricção.

No caso de Antígona, a outra vida (a vida incondicionada) torna-se visível na cena da morte como esse algo da vida que a morte não consegue apagar, não consegue atingir. Ela é, portanto, visível *per negativum*, ela é visível por ofuscamento, nesse brilho que é a própria imagem que não tem imagem. O fato de que a morte se transforme em lugar ou em cena onde nós podemos ver essa vida que não tem imagem, implica precisamente no que Lacan chama de “entre-duas-mortes”: a morte não consegue atingir a outra vida (o que seria, justamente, a realização, o cumprimento da segunda morte). No caso de Sygne de Coufontaine, é precisamente essa pressuposição que muda: mesmo a outra vida pode ser atingida pela morte, ela não é necessariamente indestrutível. A peça é inaugurada por uma situação paradoxal onde a vida biológica sobreviveu à morte da outra vida e, na medida em que se trata de ressuscitar essa outra vida, essa ressurreição não pode mais passar pela morte enquanto elemento “cristalizador”. Mais exatamente, o entre-dois [*entre-deux*] não é mais um lugar ou cena, não é mais o que dá a ver, mas o que é para se ver, como o tique facial de Sygne. No lugar do brilho “supra-sensual”, nós nos encontramos diante de outra coisa.

Entretanto, mesmo sem esse brilho sublime, nós estamos sempre no “estético”, na arte, diante de um objeto singular que não é um objeto (empírico) em meio a outros. Não há somente arte sublime. Mais precisamente, há uma sublime sem brilho, uma arte que é fiel a outro aspecto do sublime enquanto brilho. Se, quanto a esta, a arte do brilho funciona sempre como uma presentificação da ausência (ou, como se diz frequentemente em relação à conceituação kantiana do sublime, uma “apresentação do inapresentável”, uma representação “por falta”, pode-se dizer que há uma outra veia da arte, que é de preferência uma presentificação da própria presença, de uma presença em excesso. É verdade que isso nos conduz frequentemente à comédia, mas não invariavelmente.

Uma parte importante e determinante da arte do século XX (o que não quer dizer que não encontremos exemplos disso antes) é constituída precisamente pela arte que se desvia do sublime em sua dimensão do brilho e persegue outro aspecto do sublime: o aspecto da constituição do sujeito face ao real como presente. A arte que não é nem bela nem sublime no senso clássico do termo, mas que é “forte” e que provoca o pensamento, que nos perturba e nos engaja de uma maneira perturbadora.

Gerard Wajcman sublinhou muito bem que a questão da arte moderna, e sobretudo da pintura, se formula assim: “Como ter acesso ao mundo de outra maneira que não pela imagem? Como visar ao mundo, o real, sem ao mesmo tempo derrubar, interpondo a superfície, a tela da representação?” (WAJCMAN, 1998, p.166). Pode-se acrescentar que essa “hostilidade” em relação à imagem é dirigida precisamente contra a imagem enquanto brilho, enquanto ofuscamento funcionando como última tela que separa da Coisa, do real. Dito de outra maneira, não dirigida simplesmente contra a imagem enquanto imagem, mas de preferência contra imagem como efeito (imaginário) do real, ou seja, como algo que cola no real e dá uma representação falsa dele, uma “má representação”. Ela é dirigida precisamente contra a imagem sublime, não considerada como um acesso (e mesmo a única possível) ao real, mas como uma defesa possível em relação ao real. “Fazer ver o real” é como se poderia chamar a ética da arte moderna.

Uma das consequências “materiais” dessa configuração é que, face a tal obra de arte, não se dirá “é bela”, mas “está bem”. Certamente, dizemos “está bem” fazendo referência ao aspecto técnico de alguma coisa: “está bem feito”, “está bem arranjado”. Mas não deixemos de notar que há também, no campo estético, um emprego de “está bem” que é um emprego mais enfático, absoluto. “Está bem” pode ter o valor de um verdadeiro julgamento estético, e isso merece nossa atenção.

Em que implica essa entrada do “bem” no domínio estético? É muito interessante notar que durante séculos os pintores pintaram ideias morais (ou seja, na época, ideias ou cenas religiosas) e que isso produzia o belo. Por outro lado, quando as “belas artes” se desprendem do horizonte moral e religioso, isso produz o “bem”.

É possível discernir aqui um nó singular entre o ético e estético. Somos frequentemente bastante hostis à articulação de tais “nós”, porque eles parecem ir contra à autonomia de cada um dos campos. Mas o que nos obriga a formular a questão desse nó, é precisamente o fato que ele aparece em todo seu rigor no próprio momento de destacamento desses dois campos, ou seja, no momento onde o campo estético ganha sua autonomia, onde a arte não está mais disposta a representar certas ideias morais ou religiosas, em uma época em que não move mais processos (ou muito raramente) contra um Flaubert ou um Baudelaire. Trata-se, portanto, de um nó entre o ético e o estético que não tem nada a ver com o aspecto temático, nem com um valor simbólico do belo em relação ao bem.

N’A *Ética da psicanálise*, Lacan propõe uma perspectiva interessante sobre uma certa “dialética” do bem com o belo/sublime em relação à Coisa, *das Ding*. Ele define o bem como o que erige uma primeira muralha na via de nosso desejo (que visa a Coisa). O bem é o que pode deter o desejo em seu caminho, o que nos faz hesitar diante do além que ele delimita. Mas se o bem erige uma primeira muralha, o belo erige uma segunda. O belo é um elemento “do campo do além do princípio do bem” que dá sua estrutura à fantasia designada por Lacan como “um *belo-não-toque-nisso*” (LACAN, 2008, p.284). O belo tem por efeito suspender, intimidar o desejo e desempenhar o papel da última tela da Coisa. Seu brilho não é nada além do que esta tela mesma. O exemplo de Antígona é efetivamente emblemático desse mecanismo. Sendo ela a própria encarnação do desejo, sendo ela mesma um “desejo visível”, ela é o que toma forma entre o espectador e essa Coisa que ela visa. Há aí um termo respeitado pelo

próprio Sade, a saber, “a beleza insensível aos ultrajes” – um termo que justamente não está mais lá, ou que não é mais respeitado no caso da peça de Claudel, quando ele nos mostra sua heroína agitada pelo tique facial. Entretanto, ela é “boa”, esta peça. Vê-se, por assim dizer, a Coisa, e se diz “está bem”/“está bom” [*c'est bien*]. Isso é ainda surpreendente.

Pode-se perguntar, então, se os dois “bens” – aquele que constitui a primeira muralha contra o desejo e que delimita e torna possível o espaço do belo, e aquele que constitui o julgamento estético quando os limites do próprio belo são ultrapassados – são da mesma ordem. Se parece bem claro que a resposta é negativa, qual é então a diferença entre os dois? Vamos começar dando preferência à outra questão, que constitui o inverso da primeira: por que, num certo contexto, a dor deixa de ser bela? Há um momento imanente à estética que possa explicar a diferença entre a dor “sublime” e a dor que não é?

Uma resposta simples seria dizer que há uma diferença importante entre fazer ver o real da própria dor e fazer ver a dor como efeito de outro real da visada do desejo daquele que sofre à dor. E pode-se considerar que uma parte importante da arte moderna é dedicada justamente a fazer ver o real do que, por outro lado, é o efeito ou a tela de outra coisa. Então, pode-se falar de uma interrogação estética que se trata sobre certo efeito estético de algo que não pertence à estética. Trata-se de interrogar o poder próprio à estética ou à arte, tanto quanto sua capacidade problemática de ser o meio ou o vetor da outra coisa. É precisamente essa tentativa de inscrever a estética no “plano da imanência” que faz surgir uma ética própria da estética, “a arte-bom”. A obra de arte como ato: a arte moderna frequentemente procura não simplesmente “representar” um ato, mas ela mesma realizar o ato, um “ato estético”, evidentemente, que produz o esteticamente bom. “Está bem” como julgamento estético se refere precisamente e essa capacidade da arte de ser ela própria um ato, ou seja, a capacidade de fazer ver ou, mais exatamente, de fazer surgir um real lá onde não procuramos necessariamente.

Contudo, é necessário precisar se esse nó singular de duas coisas, que ocorreu precisamente no momento em que o nó entre os respectivos campos dessas duas coisas (nesse caso, o ético e o estético) se desfez, não é específico à estética ou à arte. Encontramos isso em política, em ciência, em filosofia, em psicanálise,... na medida – o que está longe de ser sempre o caso – em que elas se recusam em se colocar a serviço de um bem exterior a seu próprio campo. Essa aparição da ética em campos diferentes não tem, portanto, nada a ver com os “comitês éticos” que se vê florescer hoje, dos quais se pressupõe vigiar esse ou aquele “domínio” específico para impedir possíveis excessos. A ética de que falamos é universal, não como um domínio que “engloba” todos os outros aos impor-lhes a mesma noção de Bem, mas precisamente porque lhe é correlativa a não existência de um Bem “geral”, ou seja, como cruzamento, e perturbando de modo imanente, os diferentes campos da atividade humana. Assim, pode-se falar de um ato político, de um ato científico, de um ato filosófico, de um ato psicanalítico, de um ato artístico.

Quanto ao nó específico entre o ético e o estético, nós propomos abordá-lo através de duas noções, a noção de forma e a noção de sublimação, tomando a forma como “momento estético do ético” e a sublimação como “momento ético do estético”.

REFERÊNCIAS

- KANT, Emmanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad.: Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad.: Raquel Ramallete.

Petrópolis: Vozes, 1987.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro VII: a ética da psicanálise*. Trad.: Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LACAN, J. *O seminário, livro VIII: a transferência*. Trad.: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

WAJCMAN, Gérard. *L'objet du sciècle*. Paris: Verdier, 1998.

NOTAS

1 O presente texto é a tradução do primeiro capítulo da primeira parte do livro: Zupančič, Alenka. *Esthétique du désir, éthique de la jouissance*. Paris: Théétète éditions. 2002.

2 N.T.: Todas as citações textuais de fontes consultadas pela autora serão apresentadas conforme o correspondente encontrado nas próprias traduções das edições brasileiras das obras, com exceção do texto de Gerard Wajcman, para o qual não há tradução oficial publicada para o português. (Ver mais adiante, p.10).

3 “Pois, visto que o sentimento do sublime comporta, como característica própria, um movimento do ânimo ligado ao ajuizamento do objeto, ao passo que o gosto no belo pressupõe e mantém o ânimo em serena contemplação (...)” (KANT, 2002, p. 93 – grifos do autor). “Na representação do sublime (...) o ânimo se sente movido (...)”. (Ibid., p. 104 – grifo do autor).

4 N.T.: Mantivemos esta tradução que é encontrada na versão brasileira para o título do capítulo “L’éclat des suppllices”, o qual também poderia ser traduzido como “O brilho dos suplicios”. (Cf. FOUCAULT, 1987, p. 30).

5 “Estabelecer o suplicio como momento da verdade. Fazer com que esses últimos instantes em que o culpado não tem mais nada a perder sejam ganhos para a luz plena da verdade. (...) O verdadeiro suplicio tem por função fazer brilhar a verdade.” (Ibid., p.39).