

# Por que criamos? Reflexões psicanalíticas sobre a gênese da arte

## Why do we create? Psychoanalytical reflections on the origins of art



**Felippe Lattanzio**

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais,  
Belo Horizonte-MG, Brasil

### **Resumo**

A pergunta sobre a gênese da criação artística perpassa há muito a civilização, intrigando artistas, filósofos, psicólogos e toda uma gama de teóricos. A partir de um breve diálogo com alguns escritores e músicos, procuraremos, neste artigo, pensar o fenômeno do processo criativo principalmente a partir da psicanálise, considerando diferentes linhas de raciocínio: a sublimação como destino da pulsão; o fator pulsional-quantitativo como indicação de dom; a relação oscilante do eu com as instâncias ideais; os processos primário e secundário como possíveis correlativos de inspiração e método e, por fim, a participação necessária e muitas vezes destrutiva da pulsão de morte na criação.

**Palavras-chave:** Criação artística, Psicanálise, Sublimação, Inspiração e método.

### **Abstract**

For a long time, the question about the genesis of artistic creation crosses the civilization intriguing artists, philosophers, psychologists and several theoreticals. Starting with a brief dialogue with different writers and musicians, we will try, in this article, to think the phenomenon of the creative process based on some psychoanalysis concepts: the sublimation as a destination of the drive; the drive-quantitative factor; the oscillatory relation of the Ego with the ideals; the primary and secondary processes as possible correlatives of inspiration and method; and finally the required participation of the death drive in the creativeness.

**Keywords:** Artistic creation, Psychoanalysis, Sublimation, Inspiration and method.

Por que criamos? Essa pergunta há muito perpassa nossa civilização, tendo sido já respondida de várias maneiras distintas. Vários escritores, pintores, músicos e toda uma gama de artistas já tentaram respondê-la, criando teorias explicativas para a gênese do próprio processo criativo. Por que criamos? Uma pequena frase que, na verdade, se desdobra em vários outros questionamentos: por que sentimos a necessidade de criar? Por que algumas pessoas são artistas extremamente criativos e outras não? O que as diferencia? Até quanto a criação é determinada por fatores psíquicos e até quanto o é por elementos técnicos? Quais forças estão implicadas num processo criativo? O que o faz mover-se? Por que criamos? Está dada, enfim, a questão.

Antes, porém, de proceder a uma reflexão propriamente psicanalítica, farei uma breve investigação de caráter introdutório, sobre os motivos que os próprios artistas relatam para o seu “criar”. A escrita, para eles, é sentida muitas vezes como uma necessidade – vários escritores relatam que escrever não é uma questão de opção, é antes um imperativo:

A melancolia ameaça.  
Queria ficar alegre  
sem precisar escrever,  
sem pensar  
que labor de abelhas  
e vôo de borboletas  
precisam desse registro. (...)  
(PRADO, 2002, p. 433)

Esse trecho do poema “Salve Rainha”, de Adélia Prado, relata bem tal característica. A escrita parece, para muitos artistas, cumprir uma função organizadora, talvez de impedir que algo da ordem do inominável transborde e, assim, dar um destino possível ao pulsional.

João Cabral de Melo Neto dividia os poetas entre aqueles que tinham a poesia espontaneamente, como presente dos deuses, e aqueles - entre os quais ele mesmo se situava - que a obtinham após uma elaboração demorada, como conquista humana.

Dizia ele que o Brasil teria um grande poeta quando surgisse alguém com a disciplina dele e o talento de Vinícius de Moraes<sup>1</sup>. Mário Quintana escreveu, em seu *Caderno H*, que poesia é 10% de inspiração e 90% de transpiração. Tais diferenciações, pois, são muitas vezes difíceis de se proceder, dado que as coisas se encontram bastante amalgamadas. Talvez um grande paradigma dessa interpenetração entre a inspiração e os quesitos técnicos seja um improviso de jazz. A esse respeito, conversando certa vez com Augusto Rennó, um virtuoso guitarrista de jazz *fusion*, este me disse que sempre que improvisa ou compõe utiliza de várias escalas diferentes (maior, pentatônica, menor harmônica e várias outras), mas no momento em que toca ou escreve não as tem em mente. Ele sabe, no entanto, que o conhecimento destas é necessário para que ele tenha essa intuição e sensibilidade musical. Pergunta-se, então: o que é inspiração e o que é técnica? Mais do que isso: de onde vem a inspiração? Veremos, mais à frente, como essa distinção pode ser comparada com os processos primário e secundário, bem como a relação entre estes.

Criar também não deixa de ser uma atividade política. Em alguns mais, em outros menos, o endereçamento da obra é também uma variável importante para responder à pergunta inicial a que nos propusemos. Poder-se-ia dizer: por que criamos? Para comunicar com alguém, para mostrar algo. De fato, para alguns, isso pode ser identificado como o que os faz criar. Nesse sentido, vale destacar dois trechos da *Trilogia Suja de Havana*, de Pedro Juan Gutiérrez, para exemplificar tal elemento:

Escrevo para cutucar um pouco e obrigar os outros a cheirar merda. É preciso baixar o focinho até o chão e cheirar merda. Assim aterrorizo os covardes e fodo com todos os que gostam de amordaçar a nós, que podemos falar. (GUTIÉRREZ, 2003, p. 82).

---

<sup>1</sup> Quem conta desse episódio é Caetano Veloso, no documentário *Vinícius* (2005), dirigido por Miguel Faria Júnior.

Não me interessa o decorativo, nem o bonito, nem o doce, nem o delicioso. [...] A arte só serve para alguma coisa se é irreverente, atormentada, cheia de pesadelos e desespero. Só uma arte irritada, indecente, violenta, grosseira, pode nos mostrar a outra face do mundo, a que nunca vemos ou nunca queremos ver, para evitar incômodos à nossa consciência. (GUTIÉRREZ, 2003, p. 27).

Procedida essa breve investigação, que considero importante por suscitar algumas questões que pedem uma elucidação metapsicológica, passemos à reflexão psicanalítica, que buscará responder, até onde lhe cabe, a tais questionamentos.

### Sublimação: um destino da pulsão

A sublimação, de acordo com Freud, é um dos destinos da pulsão, juntamente com a transformação em contrário, a volta sobre si mesmo e o recalque (FREUD, 1915, p. 132). O conceito metapsicológico que explica, pois, o ato criativo, é a sublimação. Dessa forma, cabe entendermos por que sublimamos para que entendamos por que criamos. Se a pulsão tem vários destinos, por que em alguns indivíduos a via privilegiada é a da sublimação? Para isso, tais indivíduos não utilizariam das outras vias, ou outros destinos? Para dar uma luz a tais questionamentos, é conveniente lembrarmos o que significa tal conceito, bem como algumas formulações freudianas sobre a sublimação, para tentar traçar um esboço de uma resposta.

É sabido que todos os indivíduos são dotados de certa quantidade de pulsão sexual. As pulsões sexuais têm sua fonte no corpo, e são elas que, graças à força do recalque e ao desvio que ele determina, mantêm os sintomas obsessivos e histéricos. Essas mesmas fontes que produzem o sintoma, todavia, também produzem algo socialmente compartilhável e, portanto, a serviço da civilização. O processo chamado sublimação denota esse aspecto plástico da pulsão: a capacidade de se desviar de sua meta original sexual para fins não sexuais, forjado-

res de laço social e que, no entanto, mantêm uma relação indireta com a sexualidade.

O termo sublimação aparece publicado pela primeira vez nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de 1905. Nesse texto, Freud vê a sublimação como um dos três possíveis desfechos da pulsão após a disposição perversa polimorfa infantil. Da primeira possibilidade, Freud afirma que “quando todas as disposições se mantêm em sua proporção relativa, considerada anormal, e são reforçadas com o amadurecimento, o desfecho só pode ser uma vida sexual perversa” (FREUD, 1905, p. 223). O segundo desfecho ocorre quando,

no curso do desenvolvimento, alguns componentes que tinham força excessiva na disposição passam pelo processo de recalqueamento (...). Nesse caso, as excitações correspondentes continuam a ser produzidas como antes, mas são impedidas por um obstáculo psíquico de atingir seu alvo e empurradas para muitos outros caminhos, até que se consigam expressar como sintomas. O resultado pode aproximar-se de uma vida sexual normal – restrita, na maioria das vezes –, mas complementada pela doença psiconeurótica. (FREUD, 1905, p. 224)

Ao lado da perversão e da neurose, a sublimação aparece como um terceiro desfecho da constituição polimorfa infantil:

O terceiro desfecho da disposição constitucional anormal é possibilitado pelo processo de ‘sublimação’, no qual as excitações hiperintensivas provenientes das diversas fontes da sexualidade encontram escoamento e emprego em outros campos, de modo que de uma disposição em si perigosa resulta um aumento nada insignificante da eficiência psíquica. Aí encontramos uma das fontes da atividade artística, e, conforme tal sublimação seja mais ou menos completa, a análise caracterológica de pessoas altamente dotadas, sobretudo as de disposição artística, revela uma mescla, em diferentes proporções, de eficiência, perversão e neurose. (FREUD, 1905, p. 225)

Mas o que determina quem em tais sujeitos a sublimação seja um desfecho privilegiado? Talvez algumas característi-

cas individuais favoreçam esse processo, como especularemos mais adiante. Mesmo sem saber dessas características, podemos pensar na sublimação e no recalque como excludentes? De maneira alguma. É preciso enfatizar: a sublimação não é excludente em relação ao recalque. Pelo contrário, pode-se até pensar que o recalque impõe que a libido se desvie do alvo original, dando, então, margem tanto à sublimação quanto à formação de sintomas. De fato, a análise que Freud faz de Leonardo da Vinci no texto de 1910 mostra a co-ocorrência, no artista, de profunda capacidade sublimatória e sintomas neuróticos. Além disso, as expressões artísticas de da Vinci guardam estreita relação com seus complexos inconscientes, como podemos perceber na análise feita do famoso quadro *Mona Lisa*: após ter examinado vários trechos do diário de da Vinci, Freud suspeita que o sorriso enigmático da Gioconda é, na verdade, o sorriso da mãe de Leonardo, que este perdera “e que muito o fascinou, quando novamente o encontrou na dama florentina” (FREUD, 1910, p. 118)<sup>2</sup>.

Dessa forma, os produtos da sublimação não só convivem com a neurose como são passíveis de interpretação, revelando aspectos recalcados da sexualidade do artista. Se não é excludente, ela também não favorece o recalque. A consciência, afinal, não irá gastar forças libidinais com a repressão e outros mecanismos defensivos – uma vez que essa libido está sendo já sublimada.

Freud considera, por muitas vezes, a sublimação como um mecanismo vital para o

psiquismo das pessoas, dadas as restrições à satisfação pulsional direta que a moral sexual civilizada impõe (FREUD, 1908, 1929):

Uma outra técnica de resistência contra o sofrimento se serve das transposições da libido (...). A tarefa a ser desempenhada é transpor os alvos da pulsão de tal modo que eles não possam ser atingidos pela repressão do mundo exterior. A sublimação das pulsões presta aqui a sua ajuda. Na maioria dos casos se alcança quando se consegue aumentar suficientemente o ganho de prazer a partir de fontes oriundas do trabalho intelectual e espiritual. O destino pode, então, ser menos avassalador para a pessoa. (FREUD, 1929, p. 211)<sup>3</sup>

De acordo com essa passagem de *O mal-estar na civilização*, poderíamos pensar que sublimamos para encontrar um meio de satisfazer a pulsão no cerne de uma sociedade repressiva. Não podemos é cair na perigosa armadilha de inverter esse raciocínio e pensar que a repressão de nossa sociedade é saudável e favorece as grandes realizações culturais, já que deixa à disposição dos sujeitos uma libido reprimida que está pronta para receber o desígnio de se sublimar. Alguém poderia argumentar: “se a sublimação é um desvio dos interesses sexuais, a civilização e sua moral, ao exigir renúncias sexuais aos indivíduos, contribui para que ocorra o processo sublimatório”. Em concordância com Freud, penso que esse ideal do asceta criador não faz sentido, e um raciocínio do ponto-de-vista econômico do aparelho psíquico argumenta a favor:

Contudo, na imensa maioria dos casos, a luta contra a sexualidade consome toda a energia disponível (...). É difícil conceber um artista abstinente (...). Em geral não me ficou a impressão de que a abstinência sexual contribuía para produzir homens de ação enérgicos e autoconfiantes, nem pensadores originais e reformistas audazes. Com frequência bem maior produz homens fracos mas bem comportados, que mais tarde se perdem na multidão (...). (FREUD, 1908, p. 181)

<sup>2</sup> É importante comentar um ponto suplementar a respeito da análise das obras de arte. Se no texto sobre da Vinci Freud analisa externamente os quadros e escritos de Leonardo a partir de seu diário, no texto “O Moisés de Michelangelo”, de 1914, Freud apresenta uma “metodologia” distinta para a análise de uma obra de arte: partir da transferência do analista com a obra e, através dela, dizer do inconsciente do artista. Mais uma vez, Freud nos diz dos conflitos do artista expressos em sua obra – o produto sublimatório traz em si o sexual e o conflitivo. As impressões que a estátua causou em Freud foram utilizadas para dizer da subjetividade de Michelangelo. Essa é uma inovação interessante do criador da psicanálise, e surpreende-nos até hoje pelo seu caráter de subversão do instituído, parecendo antecipar modernas teorias científicas sobre a influência do sujeito no objeto, bem como teorias vanguardistas de crítica de arte.

<sup>3</sup> Neste trecho, utilizei da livre tradução do original alemão, feita por Rodrigo Duarte (1998).



Contudo, se a sublimação é essencial para o psiquismo humano, como ela poderia ser um privilégio de poucos que conseguem criar grandes obras de arte, ficando a grande maioria da humanidade prejudicada em funcionamento psíquico? É nesse momento que percebemos a necessidade de estender o conceito de sublimação. Freud, muitas vezes, tem um raciocínio diferente do nosso: “O domínio do instinto pela sublimação, defletindo as forças instintuais sexuais do seu objetivo sexual para fins culturais mais elevados, só pode ser efetuado por uma minoria, e mesmo assim de forma intermitente (...)” (FREUD, 1908, p. 178). Com razão, Freud mostra as diferenças individuais. Entretanto, também percebemos em seu discurso uma visão moralista do processo sublimatório: só os fins elevados fariam parte dele. Por que não incluir nesse processo, por exemplo, uma receita de torta que uma dona-de-casa poderia ter feito para sua família? A “criação” da torta também deveria ser vista como atividade sublimatória, já que também ela sai da solidão do sintoma e forja um laço social.

De qualquer forma, pessoas como Leonardo da Vinci demonstram uma aptidão especial para a sublimação que o distingue dos demais. Por que há essa diferença? É possível explicar por que alguns são muito criativos e outros não? Tentemos, então, delimitar o que caracteriza essas pessoas criativas para, em seguida, refletir sobre como se dá a criação.

Para responder à questão de por que certas pessoas são mais criativas que outras, Freud recorre algumas vezes a um aspecto quantitativo do psiquismo: cada pessoa nasce com determinada quantidade de pulsão sexual, pulsão esta que é dotada da característica de poder deslocar seus objetivos sem restringir consideravelmente sua intensidade, ou seja, a sublimação. Ademais, a capacidade para tal processo também varia de indivíduo para indivíduo. Como vimos acima, Freud considera que apenas uma minoria seria capaz de sublimar. Contudo,

como se dá essa diferença entre as pessoas não é assunto para a psicanálise:

Os instintos e suas transformações constituem o limite do que a psicanálise pode discernir; daí em diante cede lugar à investigação em biologia. Somos obrigados a procurar a fonte da tendência à repressão e a capacidade para a sublimação nos fundamentos orgânicos do caráter, sobre o qual se vem erigir posteriormente a estrutura mental. Já que o talento artístico e a capacidade estão intimamente ligados à sublimação, temos de admitir que a natureza da função artística também não pode ser explicada através da psicanálise. (FREUD, 1910, p. 140)

Na *Autobiografia* (1925), Freud também comenta que a análise não esclarece os dois problemas que mais interessam no estudo das artes: o dom e a técnica artística. No entanto, como comenta Ernst Gombrich (1995), podemos ao menos dizer de algumas características que fazem um autêntico artista. Este “deve ser um explorador. Da mesma forma que os gracejos verbais [chistes] são descobertas no interior da linguagem falada, os mestres em diferentes disciplinas artísticas vão buscar seu efeito prefigurado na linguagem do estilo” (p. 14). Ainda, um verdadeiro artista deve ter “uma sensibilidade fortemente aguçada, reagindo a nuances sutis, imperceptíveis a um sistema sensorial menos delicado” (p. 15). Acrescenta, por fim, que elementos históricos e objetivos influenciam e também determinam quem poderá ser um artista, alertando-nos para um lado óbvio que muitas vezes esquecemos. Além destas características, cabe ainda ressaltar algo que diferencia os sujeitos criativos dos inibidos e que é de grande interesse metapsicológico para o proposto tema: a relação do eu com as instâncias ideais, da qual tratarei a seguir.

### **Auto-apreciação e arte: o pêndulo criador**

O que faz com que uma pessoa libere ou não seu potencial criativo? Veremos, agora, como essa pergunta está intimamen-

te ligada à relação que o eu mantém com as instâncias ideais do psiquismo. É a partir de sua última teoria do aparelho psíquico que Freud estende o conceito de narcisismo para a constituição de qualquer eu. O narcisismo passa a ser uma fase universal do desenvolvimento humano, e isso muda o enfoque sobre o conflito psíquico, já que a sexualidade agora incide também sobre o eu - este se transforma em reservatório de libido. O conflito psíquico, temporariamente<sup>4</sup>, passa a ocorrer entre a libido presente no eu e a libido investida nos objetos: pode haver fixações tanto no eu, que caracteriza o narcisismo, quanto nos objetos (FREUD, 1914b). Uma fixação permanente no eu levaria ao que Freud chamou de narcisismo secundário, que designa certos estados como a esquizofrenia.

No período de narcisismo primário, a criança toma a si mesma como objeto de amor e crê na onipotência de seus pensamentos. Remanescente dessa vivência narcísica, o eu sempre tentará voltar a esse período de eu ideal e reconquistar essa complexidade imaginária. Juntamente com a vivência do narcisismo, o sujeito também incorpora para si identificações com certas figuras (pais, professores, ídolos...), regras sociais, morais etc. Essas vivências se convergem e formam o ideal do eu, uma “formação intrapsíquica relativamente autônoma que serve de referência ao eu para apreciar suas realizações efetivas” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001, p. 222). Podemos pensar, portanto, que, enquanto o eu ideal diz respeito ao eu, o ideal do eu está no campo do supereu.

No artigo “Sobre o narcisismo: uma introdução”, Freud lança uma luz sobre a questão de diferenciar a sublimação do processo de idealização, começando a delimitar as relações e diferenciações entre esses conceitos:

A sublimação é um processo que diz respeito à libido objetal e consiste no fato de o instinto se dirigir no sentido de uma finalidade

<sup>4</sup> Já que a idéia de pulsão de morte ainda não havia sido formulada.

diferente e afastada da finalidade da satisfação sexual; nesse processo, a tônica recai na deflexão da sexualidade. A idealização é um processo que diz respeito ao *objeto*, por ela, esse objeto, sem qualquer alteração em sua natureza, é engrandecido e exaltado na mente do indivíduo. (FREUD, 1914b, p. 101)

No próximo parágrafo, Freud continua:

A formação de um ideal do ego é muitas vezes confundida com a sublimação do instinto, em detrimento da nossa compreensão dos fatos. Um homem que tenha trocado seu narcisismo para abrigar um ideal elevado do ego, nem por isso foi necessariamente bem-sucedido em sublimar seus instintos libidinais. É verdade que o ideal do ego exige tal sublimação, mas não pode fortalece-la; a sublimação continua a ser um processo especial que pode ser estimulado pelo ideal, mas cuja execução é inteiramente independente de tal estímulo. (...) Além disso, a formação de um ideal do ego e a sublimação se acham relacionadas, de forma bem diferente, à causação da neurose. Como vimos, a formação de um ideal aumenta as exigências do ego, constituindo o fator mais poderoso a favor da repressão; a sublimação é uma saída, uma maneira pela qual essas exigências podem ser atendidas sem envolver repressão. (FREUD, 1914b, p. 101)

A partir da delimitação desses conceitos, é possível pensar a sua inter-relação. Na sublimação, portanto, há uma renúncia ao objeto de amor e uma troca por outro objeto, socialmente compartilhado. Para tal, é necessária uma dessexualização da libido, a fim de que esta vise a fins não sexuais<sup>5</sup>. De fato, a sublimação, apesar de somente ser possível por ter renegado uma satisfação direta, não é uma idealização miraculante na qual o artista sofre para, no final de sua obra, obter a recompensa. Ao contrário: a cada pincelada, a cada palavra escrita, o artista obtém prazer, o prazer em pequenas doses, o pré-prazer. A sublimação, no entanto, não se encontra livre de qualquer tipo de julgamento; ela é uma forma de atender

<sup>5</sup> Como Freud nos mostra em seu texto sobre Dostoiévski: a partir do conflito sexual, o processo criativo é gerado - há uma renúncia pulsional no núcleo do Complexo de Édipo.

as exigências do eu, como disse Freud. Tais exigências relacionam-se com o supereu, fazendo com que o eu, na sublimação, esteja comprometido com seus ideais. Ao mesmo tempo, é preciso um desvio, uma transgressão dos ideais para se tornar um artista criativo: alguém que leva demasiadamente a sério sua instância ideal, que não se dá brechas para desligar-se dela ao menos em algum momento, dificilmente se tornará um artista criativo. De outro lado, o eu não faz nada que não ache que seja valorizado e, obviamente, seus critérios de valorização encontram-se nos seus ideais.

De uma ponta, transgressão dos ideais; de outra, auto-apreciação segundo estes mesmos ideais. Essa relação do eu com os ideais nos remete, portanto, a um movimento oscilante, necessário para que haja um sujeito que crie. Sua diferença em relação ao sujeito inibido é justamente a relação tensa que o inibido tem com suas instâncias idéias, com as quais ele mede seu desempenho. O supereu pode, ao assumir a função de ideal do eu, tanto massacrar quanto valorizar o ego, tornando-o inibido ou criativo. Imaginemos dois sujeitos afetados por alguma lembrança que, por exemplo, os remeta às suas fantasias infantis: um pode achar isso ridículo e motivo de vergonha; o outro pode criar uma obra de arte a partir dessa experiência. No seio de tudo isso, afinal, está a relação desses sujeitos com seus ideais.

Pulsão, sensibilidade artística, caráter de explorador, condições objetivas e históricas, relação pendular com as instâncias ideais... A despeito de todas essas características de um artista, como se dá a criação? O que há de aprendido e o que há de criação pura? Há como distinguir isso? Talvez uma comparação dos processos primário e secundário do psiquismo com a inspiração e o método nos ajude a entender tal questão.

Numa obra de arte, de forma paradoxal, convivem o método e a criação, como nos lembra Ana Cecília Carvalho:

Pois como alguém pode continuar falando em criação, qualquer que seja ela, inclusive a literária, quando um método está envolvido? E, do mesmo modo, pode-se continuar falando em método o caminho que leva a uma produção cuja marca é a originalidade e espontaneidade? (CARVALHO, 2002, p. 68)

A autora continua sua reflexão, apontando que o método possível para a criação é de dupla face: um dos lados é a atenção do autor, ligado à técnica; o outro é a abertura para o imprevisível, o irruptivo. “Segundo Freud, essa atenção não é outra coisa que não o trabalho do pré-consciente/consciente, enquanto que a imprevisibilidade e inevitabilidade do erro apontam para o inconsciente e sua presença constante” (CARVALHO, 2002, p. 69). O texto literário nos é apresentado através da elaboração secundária, assim como o sonho o é.

Entre todos os sinais da secundaridade, a ligação talvez seja o mais marcante. Passagem dos processos primários aos processos secundários: uma energia livre (não ligada) tendendo à descarga, utilizando os compromissos da condensação e do deslocamento, fazendo coexistir os contrários e indiferente à temporalidade, transforma-se em energia ligada cuja descarga é adiada, contida e limitada, obedecendo às leis da lógica e sucessão temporal. [...] Com efeito, o escritor opera com conhecimento de causa, mas o trabalho que é objeto de sua consciência e de sua profissão se refere à secundaridade do texto, ao que funciona para chegar-se a uma obliteração do inconsciente que ele se esforça em encobrir. Ou, mais precisamente, a um jogo de claro-escuro pelo qual a relação de *velamento-desvelamento* do inconsciente deixa sempre na sombra a eficácia psíquica do texto para se interessar apenas por sua eficácia literária. (GREEN, 1994, p. 17-19)

Criar significa transformar, “fazer passar da não-representabilidade da fantasia inconsciente para a não-representabilidade da escritura, passando pelas representações pré-conscientes” (GREEN, 1994, p. 25). Se, portanto, existe método na criação artística, “ele consiste em um movimento constante e espiralado de ir e vir nos registros psíquicos

que circunscrevem o campo pulsional, incluindo aí a variabilidade irreduzível do objeto” (CARVALHO, 2002, p. 72). Dessa forma, entendemos melhor como se dá a relação entre inspiração e técnica no ato criativo.

### **Há algo a mais: a necessidade de considerar o mortífero**

Syd Barret, criador e principal compositor nos primórdios do Pink Floyd, especialmente no álbum *The piper at the gates of dawn*, de 1967. No auge de sua criação artística, começa a se afundar nas drogas. No próprio ano de 1967, seu comportamento em palco e estúdio fica cada vez mais imprevisível e distante. Após gravar algumas músicas do álbum *A Saucerful of Secrets*, de 1968, é dispensado do grupo, devido a problemas de comportamento. A intenção do grupo era de, mesmo com a sua saída, convidá-lo para participar de concertos e gravações, mas seu comportamento errático e estranho aumentava tanto que essa idéia foi abandonada pela banda<sup>6</sup>.

Pergunta-se: que forças fazem com que um músico, no auge de sua criação, reconhecimento e carreira, abandone tudo e se entregue às drogas? Não é difícil achar exemplos de grandes nomes do rock que, em momentos de intensa criação, morreram de overdose. Cabe também citar inúmeros autores que, no auge de sua criação, cometeram auto-extermínio<sup>7</sup>. Fica bastante claro se tratar, nesses casos, de uma ação de uma força mais arcaica e mais obscura. Força esta que, não obstante, parece estar presente em processos sublimatórios aparentemente bem-sucedidos até então. Penso que, num artigo que procura responder à pergunta “por que criamos?”, seria irresponsável deixar de lado algo que, com tanta frequên-

<sup>6</sup> No presente artigo, o tema da música é evocado de forma tangencial, sem maiores pretensões. Para uma discussão aprofundada sobre as interfaces entre psicanálise e música, ver ROCHA (2004, 2008) e também LOPES (2006).

<sup>7</sup> Sylvia Plath, Paul Celan, Anne Sexton, Ana Cristina Cesar (CARVALHO, 2006).

cia, aparece no cerne dos processos criativos. Trata-se da pulsão de morte, conceito introduzido em 1920 por Freud na teoria psicanalítica para dar conta de fenômenos de compulsão à repetição que respondiam à outra economia que não a do princípio do prazer. Há um princípio mais fundamental do aparelho psíquico, que busca restabelecer um estado anterior das coisas, estado não organizado.

É em 1923, com *O Ego e o Id*, que surge a segunda característica dessa classe mais fundamental de pulsões: a destrutividade. Nesse texto, a sublimação é relacionada à dessexualização e à desfusão pulsional. Para que a libido esteja livre para sublimar, é preciso que esta abandone, antes, os objetos, e se volte sobre o Eu. Para tal, ocorre o processo de dessexualização, de desligamento. Que força, pois, é responsável por desligar, desunir, voltar ao não organizado? A pulsão de morte, por excelência. Assim, percebemos como que, no centro do processo sublimatório, se encontra o mortífero. Surge, então, um Eu investido libidinalmente. Por uma identificação narcísica com o objeto perdido, o Eu incorpora sua características, oferecendo-se ao Id no lugar daquele objeto. O risco é que esse ponto destrutivo tome conta do processo, e o Eu se ofereça aos maus tratos e à morte<sup>8</sup>. O Eu, então, fica sem recursos para conter o transbordamento pulsional e, paradoxalmente, para se defender, recorre à auto-destruição, overdose, auto-extermínio. O suicídio e a overdose, nesses casos, por incrível que possa parecer, são saídas auto-conservadoras para o Eu. Afinal, “um sujeito pode precipitar-se em direção a morte em prol de suas convicções imaginárias. (...) Da teoria psicanalítica acerca da pulsão aprendemos que o paradoxo que se interpõe entre morte e auto-conservação não é, senão, aparente” (ROCHA, 2008, pp. 147-148).

A sublimação, contudo, é ao mesmo tempo desligamento e religamento (Eros) a outros objetos. Os dois aspectos fazem par-

<sup>8</sup> Tal raciocínio é abordado por CARVALHO (2006).



te do processo, e por isso devemos sempre analisar, em cada caso, os aspectos funcionais e disfuncionais da sublimação. Cabe aqui lembrar algumas palavras do psicanalista italiano Massimo Recalcati:

A condição da sublimação é, com efeito, uma tomada de distância para com a Coisa. Se nos aproximarmos demais da Coisa não há possibilidade da arte operar; o ar psíquico torna-se irrespirável; não há criação, mas apenas destruição da obra. (...) O sinistro, como efeito do encontro do sujeito com o real mudo da Coisa, é a “condição” e, ao mesmo tempo, o “limite” do estético. Sem a relação com o real da Coisa a obra perderia sua força, ao passo que uma excessiva proximidade com a Coisa acabaria por destruir todo o sentimento estético. (RECALCATI, 2005, p. 97)

Acrescentaria eu apenas: não só destruir o sentimento estético, como também a vida do próprio artista, em casos extremos.

\*\*\*

Após percorrermos diferentes direções do pensamento psicanalítico sobre a sublimação, voltemos à questão inicial

para, de forma breve, tentarmos dar algumas indicações sobre as respostas para tal indagação. Afinal, por que criamos? Podemos dizer: criamos porque queremos tratar simbolicamente o excesso pulsional, aquilo que não é possível realizar diretamente; porque queremos “dar forma ao informe, alguma permanência ao mutável, uma vida – tão frágil, como se sabe – ao inanimado” (PONTALIS, 1991, p. 133). Ou como diriam os lacanianos: criamos porque queremos simbolizar, simbolizamos para tratar o excesso ingovernável do real - a arte é uma circunscrição da Coisa, esse abismo que nos aspira, esse excesso de gozo e horror. Mas também podemos dizer: criamos porque temos a capacidade de conferir uma elaboração secundária àquilo de anamorfo que vem do inconsciente. Ainda: criamos porque temos uma relação oscilante com nossas instâncias ideais, porque não nos deixamos dominar por elas, porque vamos além. Criamos porque existem condições objetivas e históricas para tal fato se concretizar. Criamos, enfim, porque desligamos, mas também porque religamos.

## Referências bibliográficas

CARVALHO, A. C. (2002) “O método e a criação literária: uma visão psicanalítica”. In: Revista de Psicanálise Psychê, São Paulo, v. 1, p. 67-74.

\_\_\_\_\_. (2006) “Limites da sublimação na criação literária”. In: Estudos de psicanálise. Rio de Janeiro: Círculo Brasileiro de Psicanálise, nº 29, setembro de 2006, p. 15-24.

DUARTE, Rodrigo. (1998) “Sublimação ou expressão? Um debate sobre arte e psicanálise a partir de Theodor W. Adorno”. *Revista Brasileira de psicanálise*, São Paulo: Associação Brasileira de Psicanálise, v. 32, n. 2, p. 319-336.

FREUD, Sigmund. (1905) “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. ESB, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1908) “Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna”. ESB, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1910) “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância”. ESB, vol. XI. Rio de

Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1914a) “O Moisés de Michelangelo”. ESB, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1914b) “Sobre o narcisismo: uma introdução”. ESB, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1915) “Os instintos e suas vicissitudes”. ESB, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1920) “Além do princípio de prazer”. ESB, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1925) “Um estudo autobiográfico”. ESB, vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1928) “Dostoievski e o parricídio”. ESB, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1929) “O mal-estar na civilização”. ESB, vol XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOMBRICH, Ernst. (1995) “As terias estéticas de Sigmund Freud”. In: *Revista de Psicanálise Percurso*. São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae, Ano VIII, nº 15, 2º semestre de 1995, p. 5-16.

GREEN, A. (1992) *O desligamento. Psicanálise, antropologia e literatura*. Trad. Irene Cubric. Rio de Janeiro: Imago.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. (2003) *Trilogia Suja de Havana*. São Paulo: Companhia das Letras.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. B. (2001) *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.

LOPES, Anchyses Jobim. (2006) “Afiml, que quer a Música”. *Estudos de Psicanálise*, v. 29, p. 73-82.

PONTALIS, J. B. (1991) *A força da atração*. Rio de Janeiro: Jopрге Zahar.

PRADO, Adélia. (2002) *Poesia Reunida*. São Paulo: ARX.

QUINTANA, Mário. (1987) *Caderno H*. Porto Alegre: Globo.

RECALCATI, M. (2005) “As três estéticas de Lacan”. In: *Opção lacaniana*, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise. Trad. Vera Avellar Ribeiro. São Paulo, fev. 2005, n. 42, p. 94-108.

ROCHA, Guilherme Massara. (2004) “Língua *ex-machina*: sobre o problema da linguagem musical”. In: Iannini, G; Rocha, G.M; Pinto, J; Safatle, V. (Org.). *O tempo, o objeto e o avesso: ensaios de filosofia e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, pp. 137-154.

\_\_\_\_\_. (2008) *Olho clínico: ensaios e estudos sobre arte e psicanálise*. Belo Horizonte:

Scriptum Livros.