

O incriável e o criável

considerações sobre a sublimação
e a experiência estética a partir
de André Green

Adriana Barbosa Pereira

Resumo As noções de desligamento e de trabalho do negativo, marcas fundamentais do pensamento de André Green, estão presentes no modo como o psicanalista descreve a sublimação e a experiência estética. A constituição desses processos na subjetivação, os limites do criável e as forças da pulsão de morte na sublimação são trabalhados neste artigo a partir das contribuições do psicanalista.

Palavras-chave sublimação; desligamento pulsional; criatividade; experiência estética; psicanálise e arte.

Adriana Barbosa Pereira é psicóloga, psicanalista, graduada pela Universidade Federal de Minas Gerais, especialista, mestre e doutoranda pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

O duplo sentido:
entre arte e psicanálise

O presente texto pretende discutir a forma como André Green trabalha com a noção de sublimação, criatividade e experiência estética. O psicanalista segue métodos próprios e ultrapassa os limites de sua disciplina, dedicando-se a legitimar o que se concebe como crítica psicanalítica da obra, entre vários outros empreendimentos teóricos. Green analisa especialmente obras de literatura (Proust, Sartre e Shakespeare, entre outros) ao interpretar personagens e tramas do enredo, a partir do referencial psicanalítico. Apesar de fazer uso dos dados biográficos dos autores, Green não abusa dos riscos psicopatologizantes da psicanálise aplicada. O destaque está na inexorável relação entre obra e vida, e na universalização de processos e conflitos psíquicos, transformados pela obra, e menos em uma pretensão diagnóstica de seus autores. A relação que constrói entre a psicanálise e a arte está no sentido inverso de uma psicanálise aplicada simplista. Este sentido, ou seja, da arte para a psicanálise e não exclusivamente da psicanálise para a arte, se mostra nas marcas que a obra de arte faz em seu pensamento, de tal modo que os processos criativos e a experiência estética fazem trabalhar os conceitos psicanalíticos. Para sermos mais precisos e fiéis aos termos de Green, devemos dizer do *efeito de duplo sentido* entre arte e psicanálise. “De fato, seria bom refletir quanto ao efeito de duplo sentido da relação entre literatura e

89

PERCURSO 49/50 : p. 89-100 : junho de 2013



“a obra deixa, vez por outra,
vestígios dos processos primários
sobre os quais ele se fundamenta,
pelo próprio fato de ser uma forma
de ficção governada pelo desejo”

[A. Green]

psicanálise: efeito da psicanálise sobre a literatura e efeito da literatura sobre a psicanálise”¹.

Algumas formulações de Green sobre a literatura podem ser transpostas para a arte em geral, destacando que a prática de leitura da obra compreendida pelo “crítico psicanalista tem como objetivo o estudo e a interpretação entre o texto literário (obra) e o inconsciente (no sentido que a teoria psicanalítica concede a esse termo), quer se trate da organização do inconsciente do texto, do papel do inconsciente na produção (e no consumo) dos textos, etc.”². Figueiredo³, apesar de apontar certos limites do pensamento de Green em relação à sua aproximação com a arte, diz que na análise empreendida pelo analista não se trataria de revelar a obra mas de, através de sua análise, revelar *estruturas subjacentes*. Nesse sentido, a crítica psicanalítica da obra de arte, como aponta Green, deve ser pensada como uma entre tantas outras.

Por outro lado, Figueiredo afirma, na esteira de Derrida, que tanto Freud quanto Lacan tomaram a literatura e a obra de arte como exemplos para a psicanálise, e Green pode ser colocado nessa série. Nesse ponto, ainda que o prolongamento da discussão tenha que ficar para outro momento, sugerimos que o exercício que Green faz diante da obra de arte ultrapassa os limites da exemplificação e amplia a teorização psicanalítica. Pois é a forma estética da obra, ainda que seus enigmas não possam ser plenamente descobertos, que faz trabalhar o psicanalista. Considerações sobre os impactos da matéria,

na passagem de um processo criativo em processo especificamente artístico, também indicam a preocupação de Green com a forma da obra, com os mecanismos de transformação das motivações psíquicas originais do artista e aquilo que este produz.

As noções de *desligamento* e de *trabalho do negativo* marcam a obra de Green, e não poderiam deixar de estar presentes em suas formulações sobre a experiência estética e a sublimação. De um lado, a obra é resultado da elaboração secundária e está marcada pelas forças de ligação em uma mescla entre processos primários e secundários, o que permite formular sua semelhança com o texto do sonho e com a fantasia. Visto desse modo, o trabalho de transformação na obra pode ser aproximado do trabalho de transformação psíquica que se dá através dos processos de deslocamento e condensação e que torna possível, na lógica inconsciente, tanto a coexistência de contrários como a atemporalidade do inconsciente. Por outro lado, a obra, assim como a fantasia e o sonho, apesar de marcada pelos processos secundários, “deixa, vez por outra, vestígios dos processos primários sobre os quais ele se fundamenta, pelo próprio fato de ser uma forma de ficção governada pelo desejo. [...] (na obra) existe a aparição de uma ideia e de um afeto”⁴. O que Green persegue em sua crítica psicanalítica da obra é o modo como “o analista reage ao texto (obra) como uma produção do inconsciente. *O analista transforma-se então no analisado do texto [...]*, trata-se da sua própria interpretação quanto aos efeitos do texto sobre seu inconsciente.” (parêntesis meu, destaque em itálico do autor). Nessa análise, o que o analista faz é *desligar* o texto, quebrando sua

1 A. Green, “O desligamento”, in *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*, p. 11-35.

2 A. Green, *op. cit.*, p. 14.

3 No texto “A interpretação psicanalítica: clínica e formações da cultura” (ainda não publicado), L. C. Figueiredo faz um mapeamento das formas em que a psicanálise historicamente se aproximou da arte, apontando seus impasses, a fim de problematizar as diversas formas de interpretação em psicanálise.

4 A. Green, *op. cit.*, p. 17.

secundariedade para encontrar o desligamento, nos termos de Green, encoberto pela ligação. “A interpretação psicanalítica tira o texto (obra) de sua trilha (delirar = colocar fora da trilha). O analista desliga o texto e o ‘delira’”⁵.

Essa posição de Green está no limite de um risco que correm as psicanálises aplicadas, tal como enfatiza Figueiredo. O risco está em tomar a elaboração secundária sempre como um disfarce dos verdadeiros conteúdos, os primários, que precisam ser desvendados, método esse que precisa ser ultrapassado pela psicanálise. No entanto, em nosso entender, a função dos processos psíquicos de desligamento na leitura da obra, sugerida por Green, parece ser menos a de encontrar o que já estava lá, como um conteúdo fixo e recalcado, do que uma condição necessária para que se construa uma nova ligação marcada pela subjetividade de quem aprecia a obra. Há, porém, e Green o reconhece, o perigo de que a interpretação psicanalítica revele as riquezas ocultas do texto quebrando o encanto e criando uma experiência de desilusão, tão criticada pelos artistas. Tirar o véu da ilusão artística seria uma posição muito pouco apreciável se essa ação não reconhecesse, simultaneamente, de um lado, as estruturas universais presentes na obra e, de outro, os efeitos singulares provocados pela formatividade da obra e pela experiência ilusória que ela é capaz de criar, tocando as motivações inconscientes, na fruição.

Cabe destacar que o jogo de desvelamento-velamento que é a obra, tanto em sua construção quanto na experiência que ela potencialmente é capaz de provocar, deixa como enigma os motivos de sua eficácia como experiência estética. Ou seja, nem tudo se explica sobre os processos criativos e sobre a fruição com a obra. Há uma dimensão desconhecida naquilo que a obra constrói e esse mesmo enigma, que aparece na forma estética da obra, esconde suas origens, captura e faz trabalhar o psicanalista.

5 A. Green, *op. cit.*, p. 18.

»
*sua análise do processo sublimatório
se situa nos tempos de constituição
subjetiva, em suas formas pré-edípicas,
o que não é trabalhado em muitas
teorizações sobre o tema*

Sublimação: ligação e desligamento pulsional

No texto “A sublimação: do destino da pulsão sexual ao serviço da pulsão de morte”, de 1993, Green pensa o processo sublimatório a partir da coexistência das forças de ligação e desligamento. Do lado das forças de ligação, o autor indica a proximidade entre a sublimação, as formações do eu e a idealização. Sua análise do processo sublimatório se situa nos tempos de constituição subjetiva, em suas formas pré-edípicas, o que não é trabalhado em muitas teorizações sobre o tema, as quais seguem a formulação freudiana clássica, que concebe a sublimação como saída pulsional derivada do complexo de Édipo e da instalação dos processos superegoicos. Se não há dúvida de que estes também estão em jogo na sublimação, é também verdade que as formas primitivas ou constitutivas nem sempre são destacadas, mesmo tendo Freud nos dado pistas para isso.

A metapsicologia freudiana é reinterpretada por Green, a partir da segunda teoria das pulsões e do reconhecimento do trabalho da pulsão de morte. O desligamento pulsional é elaborado pela noção de trabalho do negativo e mostra não apenas sua dimensão psicopatológica ou mortífera, mas também sua dimensão constituinte. Essa ênfase do autor permite uma releitura da noção de sublimação como processo que, como muitos outros, não escapa das forças de desligamento, o que também não é um tema de atenção para muitos outros que escreveram sobre a sublimação, apesar de ter sido descrita por Freud, como veremos a seguir.



apesar dos efeitos de transformação psíquica produzidos pela sublimação, a dessexualização em jogo nesse processo tem efeitos nocivos consideráveis

A relação que Green estabelece entre o desligamento pulsional e a sublimação tem influência, mesmo que não explicitada, das formulações do texto de Freud de 1923, “O Ego e o Id”. Neste, Freud afirma que a sublimação é responsável pela des fusão pulsional através da transformação da libido em uma energia neutra que o ego armazena. Segundo Freud, esse processo se dá como narcisismo secundário através das identificações. A mediação do ego transforma a libido sexual em narcísica, oferecendo a essa força outros objetivos. Essa formulação é acompanhada, porém, de uma advertência freudiana:

Posteriormente teremos de considerar se outras vicissitudes instintuais não podem resultar também dessa transformação; se, por exemplo, ela não pode ocasionar uma des fusão dos diversos instintos que se acham fundidos⁶.

A advertência sobre os riscos da dessexualização prossegue adiante do mesmo texto, sob outros termos:

Apoderando-se assim da libido das catexias do objeto, erigindo-se em objeto amoroso único, e dessexualizando ou sublimando a libido do id, o ego está trabalhando em oposição aos objetivos de Eros e colocando-se a serviço de impulsos instintuais opostos⁷.

A dessexualização das pulsões na sublimação merece ampla discussão. O deslocamento pulsional e a sexualização de atividades, órgãos e partes do corpo não diretamente sexuais são ideias primordiais da psicanálise, presentes nos

sintomas histéricos, na sexualização do pensamento obsessivo, no autoerotismo e também no narcisismo. Na sublimação, a transformação da meta e do objeto da pulsão pelo investimento libidinal de outros objetos e práticas, que não são diretamente sexuais, promove, ainda assim, uma satisfação que tem semelhança psíquica com a satisfação sexual.

O grande interesse teórico e clínico desse processo está no fato de a sublimação poder ser uma operação que se diferencia das saídas sintomáticas por sua condição de transformação dos processos intrapsíquicos, de transformação no mundo e também por sua condição de produzir efeitos intersubjetivos e estéticos. Veremos, no entanto, que a diferenciação entre sublimação e sintoma não é tão simples. Assim pensando, a ênfase estaria menos na dessexualização da sublimação e mais no reconhecimento desse processo como uma saída de ampliação da sexualidade. No entanto, o que o texto de 1923 vem apontar é que, apesar dos efeitos de transformação psíquica produzidos pela sublimação, a dessexualização em jogo nesse processo tem efeitos nocivos consideráveis. Isso mostra a complexidade e procura garantir que as transformações psíquicas não sejam simplificadas equivocadamente ao serem pensadas como operações totalizantes e sem resto, por mais bem-sucedidas que elas possam ser. O texto de 1923, de Freud, destaca a importância psíquica de um interjogo entre os processos de transformação da pulsão e as experiências mais diretamente sexuais.

O que se coloca sob outro prisma, a partir da segunda dualidade pulsional, é a des fusão pulsional promovida pela sublimação na retirada por parte do ego dos investimentos objetais diretamente sexualizados. Essa exigência se dá por um desligamento pulsional que implica riscos para o psiquismo. A dificuldade de apreensão do tema se complexifica com a inclusão das forças de desligamento pulsional, mas é inevitável

6 S. Freud, “O ego e o id”, p. 44-45.

7 S. Freud, *op. cit.*, p. 61.

na medida em que não ignoramos os traços compulsivos, conflitivos e desligamento pulsional, tal como Freud nos adverte no texto de 1923, que o processo sublimatório também apresenta. O foco na dimensão econômica da sublimação e a inclusão do trabalho do negativo nesse processo retiraram a sublimação de uma zona de conforto em que se instalava distante da duplicidade e conflitiva psíquica, tão estrutural da metapsicologia freudiana. Trata-se de reconhecer, naquilo que parecia uma saída pulsional subjetivante, compartilhável socialmente, civilizada, com menos sofrimento psíquico e mais prazer, as forças de desligamento da pulsão como limite de realização autoengendradas pelo próprio processo sublimatório. Essa constatação é evidente em casos nos quais, movidos também por seus processos criativos, pessoas interrompem suas vidas, tal como a tese de Carvalho *Escrita com fim, escrita sem fim: a poética do suicídio em Sylvia Plath* e meu próprio texto “Um estudo de apreciação estética: aproximações entre obras de Pedro Moraleida e a poética surrealista” desenvolvem. Conforme sugere Green, há situações em que certos criadores ultrapassam o interdito do conhecimento inconsciente e “pagam com a própria vida esse saque dos sepulcros do inconsciente para alimentar a criação. Foi com certeza o caso de Proust. Morreu de asma ou de Busca?”⁸

Experiências estéticas que provocam mal-estar, horror, nojo, sofrimento e que lidam com a sexualidade em formas menos transformadas ou trabalham em torno do tema da morte, a arte abjeta, também apontam para a necessidade de ampliar a discussão sobre a sublimação e sobre a experiência estética⁹.

A passagem da satisfação sexual direta para satisfações libidinais que atendam aos ideais

8 A. Green, *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*, p. 254.

9 Sobre esse tema remeto os leitores ao livro *Arte, dor: inquietações entre Estética e Psicanálise*, de João A. Frayze Pereira, e ao texto “Abjeções, poética do estranhamento”, in *Pede-se abrir os olhos: psicanálise e reflexão estética hoje*, de Gustavo Henrique Dionísio.

10 A. C. Carvalho, “Limites da sublimação na escrita literária”, *Estudos de Psicanálise*, p. 17.

»
*a arte abjeta, também aponta
para a necessidade de ampliar
a discussão sobre a sublimação
e sobre a experiência estética*

narcísicos do eu situa, então, a sublimação não como um destino livre de conflitos psíquicos, tal com uma diferenciação apressada entre sublimação e sintoma propõe. Carvalho inclui em sua análise da obra da escritora suicida Sylvia Plath a noção de pulsão de morte e de dessexualização presente nos processos sublimatórios, a partir do texto de 1923, do seguinte modo:

[...] para uma análise do processo criativo e seus destinos, a sublimação não apenas não pode deixar de se referir à angústia ou à dor psíquica (mesmo se pensarmos na criatividade como um destino “mais nobre”, mais feliz ou menos defensivo para o sofrimento) como também em seu interior a possibilidade – senão o necessário retorno – dos elementos sentidos como perigosos internamente implica um risco que a própria noção de “destino menos defensivo” ressalta ainda mais... Portanto, nós nos vemos aqui obrigados a pensar não só no caráter funcional e prazeroso do processo criativo, mas também nos elementos que circunscrevem os limites da sublimação e indicam a presença de aspectos disfuncionais no interior desse campo¹⁰.

A autora ressalta que o trabalho criativo implica uma ligação do artista com seu campo pulsional, já que é justamente através desse trabalho que o psiquismo tenta controlar a intensidade da pulsão. Essa condição de transformação pela sublimação, no entanto, não garante uma proteção completa dos perigos internos próprios da economia da sublimação e da des fusão pulsional.

A experiência sublimatória, sob essa ótica, pode ser pensada como um movimento psíquico que faz uso tanto das forças de ligação como



o psicanalista defende os limites do criável, sem os quais toda criatividade fica inibida. Supõe-se aí um núcleo criador arraigado nas marcas da relação com o corpo materno

das de desligamento, que produz tanto prazer como sofrimento, capaz de transformação, mas também impulsionado pela compulsão à repetição, no qual estão presentes aspectos funcionais e disfuncionais. Com outros termos, mas sob a mesma lógica, Loureiro¹¹, a partir das sugestões conceituais de Jean Guillaumin, se utiliza das noções de “captura” e “desatamento” para falar de experiência estética. O reconhecimento dessas características dá à sublimação uma dimensão paradoxal e ambivalente cujo efeito está marcado pela experiência estética do *estranhofamiliar*, que merece uma discussão mais aprofundada em outro contexto.

Incriável e criável

No texto “A reserva do incriável”, inserido na coletânea de artigos *O desligamento: psicanálise, antropologia*, Green exercita a psicanálise a partir da obra de Proust, *Em busca do tempo perdido* (1913, 1927). O psicanalista defende os limites do criável, sem os quais toda criatividade fica inibida. Supõe-se aí um núcleo criador arraigado nas marcas da relação com o corpo materno, ligado ao afeto materno e à língua materna, capaz de articular o corpo e o ser. Segundo Green, *la lingua, dom materno* (Lacan) e *being* (Winnicott) são noções alinháveis, apesar de estarem em contextos teóricos distintos. Vale destacar que essa formulação só é possível porque Green, a nosso ver, não sustenta seu pensamento em um equívoco teórico de que há uma divergência total entre as escolas psicanalíticas pós-freudianas, o que

não implica desconhecer suas diferenças, muitas em seus fundamentos. Green ultrapassa as fronteiras das escolas psicanalíticas criando um diálogo entre pensadores tais como Winnicott, Bion e Lacan e entre diferentes obras da tradição psicanalítica, inovando com suas contribuições autorais.

Voltando às considerações sobre o criável, para Green, esse processo se liga ao núcleo marcado pelo afeto decorrente da relação com o corpo da mãe. O criável, porém, também supõe a perda do objeto materno e o luto do objeto perdido, que permite ser possível lembrar na ausência. A criação da distância necessária do núcleo materno, operada pelo corte realizado pela função paterna, não atinge, porém, um núcleo afetivo inabalável, inabordável da relação com o corpo da mãe, que tem, como destino, o recalque primário. Nas palavras de Green:

Quando a criatividade aproxima-se demais desse núcleo, marca dos investimentos afetivos para com o corpo da mãe, esse “centro” torna-se silencioso. Cala-se [...]. Existe a preservação do núcleo materno como fonte de criatividade primária, mas com a condição de proibir o acesso do santuário inviolável¹².

Green trabalha concebendo uma dupla identificação do criador com a obra. Uma delas, a identificação materna, toca o núcleo do afeto materno, deixa-se invadir por ele. A outra, a paterna, permite que o objeto produzido ganhe lugar na arte como trabalho cultural. Quando dizemos tomar seu lugar na arte e na cultura, não significa que os trabalhos que, aparentemente, não tenham pretensão engajada, intencionada e profissional não estejam submetidos à identificação paterna. De formas distintas, a arte *naïf*, o projeto surrealista, o trabalho de pessoas institucionalizadas, o artesanato, esses fazeres que, aparentemente, têm a espontaneidade como elemento de base, não estão isentos da influência

11 I. Loureiro, “Sobre as várias noções de estética em Freud”, *Revista Pulsional*.

12 A. Green, *O desligamento: psicanálise... op. cit.*, p. 252.

dos ideais e das funções superegoicas. Eles também são efeitos do encontro de uma subjetividade com a cultura e estão marcados por essa dupla de forças identificatórias, desde suas formas intrapsíquicas até suas formas intersubjetivas.

Seguindo nessa linha de pensamento, a obra se faz através de tendências de continuidade e de ruptura que perseguem seu criador durante seus processos criativos. Um traço, um conteúdo, uma forma expressiva são abandonados e retomados sob novas formas. Essas transformações na criação subvertem o ideal do criador de finalizá-la, de realizá-la de forma definitiva. Desse modo, “A obra é o resultado de uma transferência de existência [...] Há uma transferência do narcisismo do criador para um objeto transnarcísico”¹³.

A implicação narcísica nos processos criativos coloca em jogo a existência da obra como uma necessidade psíquica transferida pelo narcisismo. Vemos, porém, na intervenção da função paterna, uma organização triádica. Consequentemente aparecem os efeitos superegoicos na produção criativa, na medida em que há a implicação de uma terceira pessoa, o apreciador, mesmo que em sua ausência concreta. Na maior parte das vezes, o destinatário de um trabalho é, segundo Green, o pai da obra, configurado sob formas muito diversas, institucionalizadas ou não, através de filiações implícitas ou explícitas, místicas ou realistas, predominantemente intrapsíquicas ou culturais, e faz com que “o olhar sobre a obra seja seu verdadeiro pai”¹⁴.

A questão é que, segundo essa perspectiva, os processos criativos implicam tal risco que a existência da obra pode vir a ser maior que a existência do ser. Vemos assim o paradoxo em que a criatividade pode colocar alguém, como descreve Carvalho sobre a toxidez do processo sublimatório na análise da poesia de Sylvia Plath. Apesar de serem inegáveis os efeitos de objetualização através da ligação da pulsão ao objeto, na sublimação, nem sempre esse é o resultado final da operação. O processo criativo, assim como

»
*a noção de criatividade talvez
aponte para a experiência ilusória
constitutiva do eu e dos objetos, que
também é fundamental na arte*

o estado amoroso, não só investe no objeto de amor, como infla o sujeito apaixonado em seu narcisismo, submetendo-o aos riscos dessas investidas libidinais maciças e de difícil manobra.

Percebemos clinicamente a semelhança entre o estado eufórico que por vezes acompanha atividades criativas, não exclusivas aos trabalhos com arte, e uma das faces do estado de apaixonamento. É comum percebermos uma excitação sensualizada com os objetos, o que não permite que a máxima sobre a dessexualização na sublimação possa, em hipótese alguma, ser vista de maneira simplista. A dessexualização se refere à inibição da satisfação sexual direta e à ampliação das metas e dos objetos da satisfação, que sexualiza, em sentido ampliado, objetos e pensamentos e especialmente o próprio processo de transformação psíquica. No entanto, os riscos na sublimação são maiores, como sugere Green, ao envolver o sujeito em uma paixão sem retorno, em uma transferência narcísica excessiva que esvazia o eu. Isso ocorre não por falta de elementos sexuais na sublimação, mas por formas de ligação patológicas com os objetos marcadas pela melancolia.

A noção de criatividade, especialmente tal como foi formulada por Winnicott em *O brincar e a realidade*, talvez aponte para a experiência ilusória constitutiva do eu e dos objetos, que também é fundamental na arte, tal como nos sustenta Suzan Langer em seu livro *Filosofia em nova chave*, na qual o que se descobre paradoxalmente estava e não estava lá antes. Essa formulação é aceitável já que o que estava antes não estava necessariamente sob essa mesma forma.

13 A. Green, *op. cit.*, p. 246.

14 A. Green, *op. cit.*, p. 246.



*os processos criativos são
compostos de movimentos
contraditórios, cujo paradoxo é preciso
suportar e cujos extremos implicam
riscos excessivos de ligação
ou separação*

Comparece nessa zona paradoxal da experiência ilusória a experiência estética do estranho familiar.

Em arte, por exemplo, mesmo quando os processos em jogo não têm explicitamente a intenção de romper uma tradição ou filiação, parece ser inerente a essas atividades a aparição de um elemento novo. Essa novidade muitas vezes surge pelo próprio exercício de uma prática na qual o que se tenta agarrar é justamente aquilo que produz, ora um encontro entre percepção e significação, ora um desencontro entre eles. Esse desencontro é tão fundamental para a experiência estética quanto o encontro, já que sem a ruptura nada se altera.

As transformações ocorrem através de uma metábola¹⁵ realizada pelo psiquismo que mistura e transforma elementos e influências dados previamente em elementos novos e processos originais, mesmo quando se opõem ou descontrolam essas influências. Mostra-se aí o aspecto potencialmente transformador da repetição e a participação dos elementos destrutivos na criatividade. As experiências de transformação supõem também um desvio e uma solidão, mesmo que temporárias. Os processos criativos são compostos de movimentos contraditórios, cujo paradoxo é preciso suportar e cujos extremos implicam riscos excessivos de ligação ou separação.

Isso talvez explique a resistência de alguns artistas em suas análises quando chegam a procurá-las. É comum a crença de que o processo analítico possa vir a curar a solidão, a dor, o mal-estar e a minimizar as forças de desligamento que lhe impulsionam para um desvio necessário

para criar a obra. Equivocam-se na hipótese de que uma análise se comprometa com o controle de si e com a educação das pulsões.

De outro modo, alguns assemelham seus processos criativos às análises, supondo que seus trabalhos “dão tratamento” às suas experiências subjetivas. Carlos Drummond de Andrade, em 1984¹⁶, diz:

[...] a poesia exerceu sobre mim um papel bastante salubre ou tonificante, procurando, sem que eu percebesse, clarear os aspectos sombrios da minha mente. [...] Sentia necessidade de expandir-me sem que eu soubesse como. [...] Então comecei a fazer versos sem saber fazê-los, por um movimento automático. Foi uma tendência natural do espírito e senti que, pouco a pouco, ia aliviando a carga de problemas que eu tinha. Como se vomitasse. Nesse sentido a poesia foi, para mim, um divã.

Mesmo porque, se sentisse necessidade do divã, isso seria impossível, “porque não havia o divã no Brasil”, completa o poeta.

Nessa mesma linha de pensamento estão as abordagens de Heimann no texto “A contribution to the problem of sublimation and its relation to processes of internalization”¹⁷ e Milner no livro *A loucura suprimida do homem são*. As autoras sustentam que o processo analítico pode contribuir para a ampliação de experiências criativas e estéticas. Heimann argumenta dizendo que a diminuição dos processos de repetição e de ligação com os objetos originários é fundamental para dar lugar aos processos de criação. É essencial se desligar do passado como uma fixação, transformando a melancolia estática da fotografia, para trazer uma imagem de Roland Barthes em *Câmara Clara*. A metáfora que Heimann constrói é a de um filme, no qual a memória está

15 Esse termo é utilizado originariamente por Laplanche, e também por Silvia Bleichmar, para descrever o funcionamento psíquico como o resultado de um metabolismo que implica decomposição, recomposição e incorporação.

16 Carlos Drummond de Andrade em entrevista concedida a Maria Lucia do Pazo para compor sua tese de doutoramento em Comunicação na UFRJ. *Ilustríssima, Folha de S. Paulo*, 8 jul. 2012.

17 *International Journal of Psychoanalysis* (1942), n. 23, p. 8-17.

em movimento. Vale lembrar, no entanto, como descreve Green e, em sua esteira, Carvalho, que algum contato com os objetos originários é condição para a criação, ainda que um movimento de distanciamento seja provocado pelos processos de criação.

Segundo Green, o criador e o histérico não se entregam facilmente, nunca desistem do objeto. Estão arraigados ao objeto incestuoso. A diferença é que o histérico está amarrado ao seu passado como prisioneiro, ao passo que o criador faz dessa amarração um fio de ligação que permite transfigurar a experiência e o passado ao ponto de criar dela uma metáfora, mais do que um reencontro de vidas passadas. O histérico sonha reencontrar o amor perdido; o criador já perdeu parcialmente seu objeto e encontrou na obra e no fazer formas substitutivas de experiência com o objeto. Devemos, porém, apontar que essa distinção metapsicológica elucidativa feita por Green entre o histérico e o criador não deve ser compreendida como uma solução “infeliz” do lado do histérico e uma totalmente bem-sucedida e “feliz” do lado do artista. São inúmeros os depoimentos de artistas que apontam para a presença de processos compulsivos, disruptivos e angustiantes não só presentes, mas também fundantes dos processos criativos, ainda que o tratamento dessa perda seja diferenciado pelas condições de transformação, materializáveis no caso dos artistas.

No bojo dessa discussão vale um breve desvio, para pensarmos na diferença entre um trabalho criativo confessional de aspecto restrito e individual e aquela obra que toma a experiência individual de forma metafórica e transfigurativa, transformando potencialmente a experiência singular em experiência cultural. Duas das obras analisadas por Green em *O desligamento*, *Em busca do tempo perdido*, de Proust, publicado em 1927, e *Das moscas às palavras*, de Sartre, publicado em 1964, têm como referência elementos biográficos de seus autores, e Green está especialmente interessado e seduzido por eles. No entanto, os dois escritores são tão bem-sucedidos

»
*o histérico sonha reencontrar
o amor perdido; o criador já
perdeu parcialmente seu objeto e
encontrou na obra e no fazer
formas substitutivas de
experiência com o objeto*

nonível formal que transformam significativamente suas memórias pessoais, criando a partir delas uma experiência estética literária de amplo interesse cultural. Sabemos, porém, que essa relação entre vida e obra é tão atraente quando repulsiva para quem cria ou transforma. É comum ouvirmos dentro e fora da clínica psicanalítica depoimentos nos quais os processos criativos, ou transformativos, para sermos mais precisos, levam às experiências de transgressão de limites e de invasão de espaços, colocando os sujeitos diante de uma dificuldade de encontrar quem são os destinatários de seu trabalho, o que e quem representa seus ideais e, ainda, quais são os efeitos desse fazer sobre si mesmo. Como se o conflito narcísico-superegoico se desse num trânsito des-governado e angustiante entre o eu ideal e o ideal de eu, podendo vir a inibir esse tipo de fazer.

Lembro-me de uma paciente que havia interrompido seu trabalho artístico autoral na juventude. Apesar de ter trabalhado longamente com arte, não o fazia como artista. Muitos anos depois, muito próxima de uma experiência de luto, a morte de um jovem, amigo da família, ela decide que o desejo de um trabalho autônomo e criativo não pode ser mais adiado. Livre, pelo menos por hora, de uma angústia que lhe inibia o corpo, o que a trouxe para análise, suas associações criativas levam-lhe agora às suas origens geográficas, históricas e afetivas em trabalhos artísticos concretos. Aquela experiência com a morte com seus efeitos paradoxais permitiu que o que lhe era mais caro, ainda que arriscado, não fosse mais adiado. Sem paralisia ou melancolia, o retorno no tempo se condensava em uma formulação paradoxal tipo



*a criação não
necessariamente é artística,
no sentido do que
é considerado culturalmente
como Arte.*

“de volta para o futuro”. Diante do risco mais definitivo da morte, desencadeado entre outras coisas pelo luto do jovem amigo, dirige-se para a produção do que lhe dá mais prazer, ainda que não só, e para aquilo que sobreviva à sua existência. O trabalho transnarcísico com a obra não inibe, mas dá tratamento aos efeitos, de outro modo mortíferos, da finitude.

É importante ressaltar que toda essa discussão é sustentada por uma premissa de base de que a criação não necessariamente é artística, no sentido do que é considerado culturalmente como Arte. Green, tal como o filósofo americano Dewey¹⁸, concebe a experiência estética como experiência comum à humanidade ainda que refinada nas artes. O psicanalista, como muitos outros, sustenta e justifica teoricamente sua hipótese sobre a generalização, sob certas condições, da criatividade. Segundo o psicanalista francês:

A criação começa no momento em que, depois de conseguir pôr o Ego em contato com o núcleo materno, o sujeito vai entregar-se a uma transação ao mesmo tempo violenta e sutil, por intermédio de um jogo de idas e voltas, reconhecimentos e desafios, afirmações e negações, perseguições e idealizações, por esse núcleo e dele também. Tais relações provocam a formulação de um simulacro que vai passar por verdadeiro o que será o ponto de partida da realidade artística. Trata-se apenas de uma forma. Uma criação desse tipo só existe materializada [...] ¹⁹.

Esse ponto merece uma discussão mais aprofundada. Soa curiosa a ideia de “pôr o ego em contato com o núcleo materno”. Estamos aqui desejando refinar algumas hipóteses presentes no

trecho acima citado: a de que o núcleo materno co-constitui o ego, a de que o que se descreve como o embaraço do processo criativo é análogo e articulado com o embaraço da constituição do ego e de suas funções, que tem como resultado a constituição de um simulacro, no sentido não pejorativo do termo, mas como uma ficção verdadeira, o que também é uma característica do ego.

Não abriremos aqui a longa e complexa discussão do termo simulacro com bases na filosofia de Platão e as grandes repercussões no pensamento filosófico e estético, inclusive no contemporâneo. Tampouco entraremos nas concepções específicas que discutem a constituição do eu como imagem. O que nos interessa destacar é a aceção do termo que acentua a força da ficção como uma verdade da estética e que desfaz a importância do referente como essência mais verdadeira da realidade. Vale também a observação bem mais coloquial da fala entre crianças quando estão brincando de faz de conta: “Mente que eu sou a mãe...” “Finge que você é um gatinho...” para mostrar que o que “mente” e “finge”, na aceção não moral que esses termos têm nesse contexto, são condição para a fantasia e para imaginação, realidades nem por isso menos verdadeiras. Isso nos remete ao problema da ilusão tanto da arte quanto da constituição do eu. O último ponto que desejamos destacar é a importância da relação entre o eu e as formas materializáveis de fazer e de criar, sem as quais todo o afeto é uma presa disforme na angústia.

Para Green, a sensibilidade que experimenta o criador é também uma sensualidade de início flexível, como na arte espontânea das crianças, e que pouco a pouco vai elegendo seus materiais e formas privilegiados: “no percurso da educação dos sentidos dos adultos indo ao encontro desse núcleo materno ou deixando-se dominar por seu lado nativo, [tal sensualidade] dará a luz uma matéria que necessita ser esboçada”²⁰.

18 J. Dewey, *A arte como experiência*.

19 A. Green, *O desligamento: psicanálise...op. cit.*, p. 252.

20 A. Green, *op. cit.*, p. 253.

Ele (o trabalho da obra) permanece o mais próximo possível desse núcleo, enquanto fica observando de longe, com olhar benevolente, porém crítico, para censurar, modificar, refazer incansavelmente sua aparência até o momento em que a obra torna-se *representação apresentável... Está formada*²¹.

A arte é essa tentativa desesperada de fazer o sujeito durar, de oferecer às estações futuras o prazer nos concertos das obras – o “almoço na relva” não passa de um quadro. O imperecível da arte supera a inelutável mortalidade dos seres²².

A relação entre o paterno e o materno em Freud e nas bases dos processos criativos é problemática e exige soluções delicadas, que por muitas vezes constroem mesmo o pai da psicanálise. A mutação da proeminência do paterno sobre o materno através da linguagem presente no texto *Moisés e o Monoteísmo* (1939) cria uma separação entre o que é da ordem do sensível e das percepções imediatas, tomadas como primitivas, e coloca as representações, as memórias e os raciocínios como uma função fundamental à humanização. Mas não é sem constrangimento que Freud coloca a mãe do lado do sensível e o pai do lado do intelecto.

Podemos concordar com Freud a partir de outro ponto de vista, talvez mais geral, menos dicotômico e hierarquizado, que diz respeito à relação entre a curiosidade sexual e o interesse intelectual, nos quais estão imbricados o sensível e o intelectual, sendo a linguagem uma ação que mobiliza e é mobilizada por ambas as dimensões da experiência, se é que estão separadas, para além de nossas necessidades didáticas e argumentativas.

Essas questões se colocam sob outros termos em Winnicott²³, em suas formulações sobre

»
*a relação entre o paterno
e o materno em Freud e nas
bases dos processos criativos
é problemática e exige
soluções delicadas*

a criatividade e suas origens que repensam o feminino. A criatividade é tomada como elemento que permite *ser*, “[...] ou seja, é a mãe que insufla no filho o desejo de viver, por processo análogo àquele que descrevo como transferência de existência na criação artística”²⁴. A oposição entre *ser e ter*, que na psicanálise é retomada pela problemática fálica, ganha outra polaridade articulada aos processos criativos que está entre *ser e fazer*. Para a formulação de Winnicott (1971), “After being – doing and being done to. But first, being”, Green propõe como tradução: “Depois de ser, fazer e ser feito, mas primeiramente ser”²⁵. É necessário um afastamento do objeto perdido e do que se é para dar lugar a um fazer, capaz de transformar o que se é. Esse trabalho se faz através de vários tipos de experiências, entre elas o processo da análise e o processo com a obra.

P. S. A escrita deste texto teve início antes da morte de Green. Revisando-o, pus-me a colocar no passado alguns verbos de suas ações. Depois me dei conta de que apenas alguns verbos deveriam estar no passado e assumir explicitamente sua morte, outros tantos são do presente. Green construiu para a cultura um objeto transnarcísico. Há uma transferência de existência tal como ele mesmo a descreve. A obra de Green “enganou” a morte.

21 A. Green (grifos nossos), *op. cit.*, p. 253.

22 A. Green, *op. cit.*, p. 260.

23 D. Winnicott, *O brincar e a realidade*.

24 A. Green, *op. cit.*, p. 265.

25 A. Green, *op. cit.*, p. 265.

Referências bibliográficas

- Barthes R. (2006). *A câmara clara – La chambre Claire (Note sur La photographie, 1980)*. Trad. Manuela Torres. Edições 70.
- Carvalho A. C. (1998). *Escrita com fim, escrita sem fim: a poética do suicídio em Sylvia Plath*. Tese de doutorado em literatura comparada, FALE – UFMG.
- _____. (2006). Limites da sublimação na escrita literária. *Estudos de Psicanálise*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 15-24.
- Dewey J. (1934/2010). *A arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes.
- Dionísio G. H. (2012). *Pede-se abrir os olhos: Psicanálise e reflexão estética hoje*. São Paulo: FAPESP/Annablume.
- Drummond de Andrade C. Ilustríssima. *Folha de S.Paulo*. 8 jul. 2012.
- Figueiredo L. C. (2011). A interpretação psicanalítica: clínica e formações da cultura (não publicado).
- Frayze-Pereira J. (2005). *Arte; dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê.
- Freud S. (1923/1980). O ego e o id. In: *Edição standard das obras completas de Sigmund Freud*. Trad. dir. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud S. (1939/1980). Moisés e o monoteísmo. In: *Edição standard das obras completas de Sigmund Freud*. Trad. dir. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago.
- Green A. (1990). O trabalho do negativo. In: *Conferências Brasileiras de André Green: metapsicologia dos limites*. Introd. trad. Helena Besserman Viana. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1971/1994). O desligamento. In: *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*. Rio de Janeiro: Imago. p. 11-35.
- _____. (1994). A reserva do incriável, Das moscas às palavras e O progresso e o esquecimento. In: *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*. Rio de Janeiro: Imago. p. 245-291.
- _____. (1993/2010). A sublimação: do destino da pulsão sexual ao serviço da pulsão de morte. In: *O trabalho do negativo*. Porto Alegre: Artmed.
- _____. (1994). Para introduzir o negativo em psicanálise. *Revista Brasileira de Psicanálise*, vol. xxviii, n. 1, 1994.
- Heimann P. (1942). A contribution to the problem of sublimation and its relation to processes of internalization. *International Journal of Psychoanalysis*, n. 23, p. 8-17.
- Langer S. (1941/1971). A transformação simbólica, Formas discursivas e apresentativas, A gênese da importância artística. In *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1953/1980). *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva.
- Loureiro I. (2003). Sobre as várias noções de estética em Freud. *Pulsional – Revista de psicanálise*, ano xvi, n. 175, nov. 2003.
- Milner M. (1975/1987/1991) Uma discussão do estudo “Em busca da experiência onírica” de Masud Khan. In: *A loucura suprimida do homem são: quarenta e quatro anos explorando a psicanálise*. Trad. Paulo César Sandler. Rio de Janeiro: Imago.
- Pereira A. B. (2008). Um estudo de apreciação estética: aproximações entre obras de Pedro Moraleida e a poética surrealista. Disponível em <www.abralic.org.br/anais/cong2008/.../ADRIANA_PEREIRA.pdf>.
- Winnicott D. (1971/1975). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago. p. 59-93.

The uncreable and the creable: considerations on the sublimation and aesthetic experience based on André Green's concepts

Abstract The concepts of unlinking and work of negative, central to Green's thought, guide his description of sublimation and of aesthetic experience. This paper focuses on the ways through which both take form in one's subjectivity. It also dwells on Green's ideas about "the limits of what is creable", and on the part of sublimation fueled the death instinct.

Keywords sublimation; instinctualunlinking, creativity, aesthetic experience, Psychoanalysis and art.

Recebido em: outubro/2012.

Aprovado em: janeiro/2013.