

## 2- O processo criativo em termos de sublimação

“[...] a arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais e, por esse motivo, ela serve, como nenhuma outra, para reconciliar o homem com os sacrifícios que tem de fazer em benefício da civilização.”

(Sigmund Freud, *Futuro de uma Ilusão*)

Encontramos, na obra freudiana, um esboço do processo criativo através do “conceito” de sublimação; em outros termos, é possível compreender em Freud que o ato criativo está relacionado à sublimação. Segundo nosso entender, Freud procura definir em diferentes momentos a sublimação; contudo, este conceito permanece oscilante entre um significado que estaria relacionado à transformação da pulsão sexual em dessexualizada e outro significado, ligado à criação, em que cria objetos valorizados culturalmente, não precisando destituir-se de sua satisfação erótica.

Podemos depreender que, em todas as sucessivas tentativas freudianas que procuraram desenvolver o tema, a sublimação não conseguiu constituir-se verdadeiramente como conceito, mas como “indicador de um questionamento que era preciso fazer, tarefa a realizar, noção indispensável, mas jamais ‘apreendida’ no *Begriff* [termo alemão que significa idéia básica]” (Laplanche, 1989: 10).

O termo sublimação, adotado por Freud, provém da palavra latina *sublimitas*, que indica, primordialmente, um movimento de elevação; *sub* é análogo a *super*, “por cima, acima” e não deve ser entendido como inferior, abaixo. Segundo o Dicionário Latino-Português Saraiva, designa altura, elevação, grandeza, nobreza, *sublīmitas animi*, grandeza d’alma, magnanimidade, mérito superior e cuja derivação germânica, de acordo com Kaufmann, seria *sublimierung*.

Retornando a Kaufmann, na derivação helênica e posteriormente grega, está relacionado a *super*, “deslocamento para o alto à qual remete”, “o que vai se elevando, o que se sustenta no ar” (A. Ernout e A. Meillet) e, segundo Mijolla-Mellor, *limen* ou *limes* implica na passagem de um limiar ou de um limite. Para Kaufmann, este limite conteria a idéia de “transposição de um limiar, e até de transgressão”.

O viés transgressivo da sublimação, em suas dimensões psíquica e artística, aparece como possibilidade de atravessar, burlar certos preceitos.

Questionando uma possível indistinção entre vida-obra artística da avaliação transgressora, Denis (2003) afirma não haver, de fato, nenhuma coincidência entre a atividade sublimatória propriamente dita e a investigação de uma postura artística que comporte a dimensão transgressora.

Kupermann (2003) analisa a abordagem transgressora dos princípios que regem o psiquismo, referindo-se aos chistes, embora possamos descrever a existência do mesmo processo na sublimação. Segundo ele, trata-se da “(...) transgressão dos códigos sociais que impõem o recalçamento de certas manifestações sexuais ou agressivas” (Kupermann, 2003: 150). Com intuito confirmativo do caráter transgressor, remetemos à Anargyros (2003) que evidencia os benefícios apontados pela sublimação, tais como: a transformação de libidos objetais em libido narcísica e, sobretudo, pela possibilidade apaziguadora de conflitos psíquicos, modificações estas que podem assumir valor transgressor.

Na *subliemierung* encontram-se diversos aspectos desta noção herdada pela filosofia, que pretendemos apenas mencionar, a título de curiosidade. Mijolla-Mellor (2005) delimita tais idéias em:

1) A idéia de uma operação que implica não um simples acréscimo de intensidade, mas uma modificação qualitativa profunda.

2) A posição do trabalho do negativo, aquele que encontra uma barreira contra o movimento espontâneo da pulsão levado a uma derivação forçada. Seguindo essa idéia, podemos abranger a derivação forçada em: escolha sintomática, quaisquer processos psíquicos e, em especial, a criação sublimatória.

3) O tema romântico do excesso de si mesmo, já presente em Hegel, conduz Freud, na segunda parte de sua obra, a situar a sublimação dentro de uma negociação específica do narcisismo.

Cabe minimamente citar a utilização deste conceito na filosofia alemã: “Goethe compreende a sublimação como uma operação de transformação do real em acontecimentos e em sentimentos próprios à criação poética”<sup>10</sup> (Mijolla-

<sup>10</sup> Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas pela autora. Os grifos nas citações, exceto quando indicado, obedecem a forma original.

Mellor, 2005: 5). Por sua vez, Freud reencontrou tais significados na noção de sublime, especialmente usado no campo das belas-artes. A apreciação freudiana viria mais das obras literárias e das artes plásticas do que do saber científico.

Didier Anzieu (1987) supõe que Freud teria identificações com Goethe, como escritor, como homem de imaginação e como homem da ciência, mas primordialmente teria uma identificação com o caráter heróico e talvez até mesmo não considerasse Goethe tanto como um homem da ciência, mas sim como aquele que elaborou uma teoria de cores e uma teoria de verbetes, que valem, sem dúvida, mais que um incontestável interesse científico.

Na Idade Média, os alquimistas enobreceram a sublimação por haver nela uma passagem do estado sólido ao gasoso, sem passar pelo estado líquido. O retorno ao estado sólido de um corpo volátil torna-se possível com o auxílio de um aparelho sublimatório.

Podemos aferir, a partir de nosso estudo, que a sublimação, em psicanálise, herdou de harmonias complexas a noção de sublimação alquímica, bem como a noção de sublime, aproveitando estas para construir uma definição metapsicológica. Freud introduz o tema da sublimação e este ganha modificações e acréscimos ao longo dos anos. Em concordância com Mijolla-Mellor (2005), mais que uma noção, julgamos a sublimação um conceito organizador que se assemelha à pulsão, pois, como a mesma, também é um conceito fronteiro - “entre o somático e o mental, entre o representante psíquico das forças orgânicas” (N. do T., Freud, 1915:118) –, que age com a mesma habilidade da pulsão, girando em torno de construtos que procuram compreender sentimentos tais como ternura e amizade; os laços sociais, as atividades profissionais; as realizações artísticas, literárias, científicas, técnicas, esportivas etc.; o prazer que as crianças e os adultos sentem ao se depararem com enigmas, procurando resolvê-los e até mesmo o prazer de pensar.

Rememorado por Ernest Jones, a sublimação seria um dos doze<sup>11</sup> artigos freudianos que constituiriam, assim, as denominadas *Preliminares a uma metapsicologia*, uma coletânea com o intento de proporcionar um fundamento teórico estável à psicanálise. Contudo, este artigo faz parte, caso tenha sido

---

<sup>11</sup> Doze, dos quais somente cinco artigos conseguiram ser publicados. Levantando a suposição de que Freud teria destruído os outros sete (artigos escritos em 1915), pois estes não deixaram muitos vestígios a não ser uma referência na correspondência de Freud a Abraham em 1917.

escrito, de um dos artigos perdidos ou destruídos por Freud. Retroceder a tal indício assinalado por Jones, seria, a nosso ver, uma tentativa de justificar o insuficiente estudo Freudiano sobre o tema.

Imerso neste panorama de dificuldade teórica, podemos aferir que a posição ocupada pela sublimação, em psicanálise, é paradoxal, e jamais alcançou uma definição metapsicológica consistente por Freud.

De acordo com nossas leituras, a sublimação encontra-se num cenário paradoxal por suas duas grandes definições formuladas no percurso da obra freudiana; ambas cabíveis, mas com compreensões profundamente distintas entre si. Uma definição relacionada à dessexualização da pulsão; e a outra seria a capacidade de produzir objetos valorizados socialmente e que não se abstém de proporcionar satisfação erótica no artista que os produz. Esta segunda compreensão deriva do contexto da segunda tópica e das influências teóricas sobre a pulsão de morte, remetendo a sublimação ao próprio processo criativo. Vale assinalar que ambas mantêm seu grau de importância, sem se sobrepujarem uma à outra.

Em nosso entender, a sublimação, como um conceito relacionado à transformação da pulsão sexual em dessexualizada, desvia o investimento libidinal em alvo e objetos valorizados socialmente devido ao seu elevado nível de produção – intelectual, científica, artística etc. – não se destinando mais à satisfação das pulsões sexuais propriamente, embora sua força motriz permaneça na pulsão sexual. “Diz-se que a pulsão foi sublimada na medida em que ela é desviada para uma nova meta não-sexual e visa a objetos socialmente valorizados” (Laplanche, 1989: 11). Nesta perspectiva, Freud teria privilegiado esse processo como mantenedor, e até mesmo necessário, para a formação de uma organização civilizatória.

À extensão do conceito sublimatório, todos e quaisquer processos psíquicos, inclusive seu próprio funcionamento, podem ser descritos, segundo nosso exame, como sublimatórios; em outros termos, podemos generalizar o contexto sublimatório não somente para atos criativos, mas como todo processo psíquico sendo, em última instância, defensivo<sup>12</sup>; e com as referidas transformações da segunda tópica, a sublimação é um mecanismo psíquico que

---

<sup>12</sup> Assunto abordado no primeiro capítulo.

não exclui o impulso erótico inerente ao próprio processo sublimatório, não precisando ser lido como dessexualizado, mas sim, provido pelas forças eróticas, criando objetos que satisfaçam erótica e culturalmente. Sobre a passagem tópica, está notadamente presente em:

Se essa energia deslocável é libido dessexualizada, ela também pode ser descrita como energia *sublimada*, pois ainda reteria a finalidade principal de Eros – a de unir e ligar – na medida em que auxilia no sentido de estabelecer a unidade, ou tendência à unidade, que é particularmente característica do ego. Se os processos de pensamento, no sentido mais amplo, devem ser incluídos entre esses deslocamentos, então a atividade de pensar é também suprida pela sublimação de forças motivadoras eróticas (Freud, 1923: 58).

Em concordância com Kupermann (2003), podemos admitir que a sublimação – sofrendo as transformações da segunda tópica e da pulsão de morte – é concebida independente do recalque e com isso queremos dizer que ela não se sustenta mais dentro dos moldes da renúncia à satisfação pulsional, nem é regida pelo princípio de prazer em oposição ao princípio de realidade, princípios vigentes da primeira tópica.

A sublimação passa, pois, a ser orientada pela construção de novas formas psíquicas simbolizáveis, isto é, formas psíquicas movidas pelo erotismo, pela vida pulsional desejante; por outras palavras, trata-se de uma relação metafórica que reúne o interno e o externo retomando-os num outro nível simbólico, seguindo os princípios da segunda tópica freudiana, segundo a qual haveria uma indistinção entre sexual e satisfação erótica aliada a um valor cultural, mantendo-se, contudo, no registro defensivo, “como uma saída criativa do aparelho psíquico na qual haveria uma mudança no objeto da satisfação pulsional” (Kupermann, 2003: 68).

De forma menos abstrata, podemos dizer que a sublimação cria objetos capazes de valorização cultural, não precisando destituir-se de sua satisfação erótica, ou melhor, o fenômeno cultural estaria situado no entrelace do não-sexual com sua fonte sexual constante. Por outras palavras ainda, a sublimação, no que tange à segunda tópica, é compreendida como “criação de objetos que visam uma satisfação erótica do sujeito que pudessem ser, ao mesmo tempo, partilhados culturalmente” (ibid.: 68).

Quanto à imprecisão do conceito sublimatório, relembramos autores variados que propõem diversas questões, dentre as quais, apontamos: a pretensa

atividade de deslocar a energia pulsional do sexual para o não-sexual estaria vinculada a que teoria do aparelho psíquico freudiano: dinâmico, econômico ou tópico? A transformação do sexual para o não-sexual não implica a eliminação de seu inverso, ou seja, a passagem do não-sexual para o sexual? A valorização social desemboca num duplo questionamento: ela é indispensável para denominar o processo como sublimatório e, qual o limite do campo das sublimações? Atividades não necessariamente valorizadas socialmente podem ser consideradas sublimadas? (Esta última se insere num contexto movediço, em que o indeterminado valor estético pode tornar-se juiz de uma interminável discussão sobre a sublimação).

São estas algumas das importantes perguntas a serem feitas incessantemente no decorrer deste capítulo, não significando com isso que todas serão respondidas nem, muito menos, que sejam capazes de esgotar o assunto.

## **2.1 Sublimação: primeiras acepções**

Freud menciona, pela primeira vez, o termo sublimação numa carta à Fliess catalogada sob o número 61, datada de 02 de maio de 1897 e no anexo à mesma – rascunho L – especialmente no trecho intitulado “Arquitetura da Histeria”. Neste momento, Freud buscava compreender a estrutura histérica, descrita em termos de fantasia. Ressaltava uma dupla função da fantasia: uma estaria destinada a aprimorar as lembranças e outra tenderia a sublimar tais lembranças. A sublimação estaria vinculada ao impedimento do acesso às recordações psíquicas.

O objetivo parece ser o de alcançar as cenas (sexuais) mais primitivas. Em alguns casos, isso se consegue diretamente, porém, em outros, somente através de um desvio, por meio das fantasias. E isso porque as fantasias são fachadas psíquicas produzidas com a finalidade de impedir o acesso a essas recordações. As fantasias servem, simultaneamente, à tendência a aperfeiçoar as lembranças e à tendência a sublimá-las (Freud, 1897: 241).

Vale ressaltar que, nessa época, as fantasias ainda não exerciam a complexidade conceitual em psicanálise, que passaram a ter em 1919 com o artigo intitulado “Uma criança é espancada”; mas podemos apreender a fantasia, mesmo na sua forma rascunhada, como uma deformação feita pelos processos

defensivos à realização de desejo, em última instância, inconsciente; como sendo também aquela que facilita a produção de processos sublimatórios. Encontramos, pois, a primeira referência à sublimação como uma saída possível, uma resposta ao processo defensivo contido na fantasia; em outros termos, a sublimação seria o próprio mecanismo inerente ao trabalho de organização da fantasia. Notadamente desde as primeiras referências sobre a sublimação, ratificamos o pressuposto defensivo inerente à mesma, entendida como uma modalidade.

Entretanto, entendemos que o mérito do termo sublimação ocorre somente em 1905, nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”; este texto, seguindo nossa acuidade teórica, é uma das obras mais importantes de Freud, de cunho inovador na compreensão do conhecimento humano, com consecutivos acréscimos e modificações elaboradas por ele próprio ao longo de 20 anos de sucessivas edições.

Pensamos que Freud afirma explicitamente, nesse artigo, que a libido é uma expressão da pulsão sexual, sendo a pulsão sexual análoga à pulsão de nutrição – as necessidades principais seriam: a fome, a sede<sup>13</sup>, a respiração e a sexualidade; já citadas desde o “Projeto para uma psicologia científica” (1950 [1895]) – corroborado na edição alemã pelo uso do termo “lust”, que designa tanto prazer, como necessidade.

Como já referimos anteriormente, nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” podemos observar a ocorrência, de fato, da primeira publicação freudiana do termo “sublimar”, embora como vimos este já estivesse mencionado na carta nº61 a Fliess, bem como no caso clínico de “Dora”. Apesar de publicado em 1905, este manuscrito foi redigido em 1901 – e a sublimação aparece ali pela primeira vez como um processo psíquico de transformação da pulsão sexual para algo valorizado culturalmente. No final do artigo, Freud situa a sublimação em termos de criação artística.

Em nosso entender, Freud, neste ensaio, parte das fases de desenvolvimento sexual, amplamente estudadas por Karl Abraham, reformulando-as. São elas: oral, anal, fálica, seguidas por um período de latência (infância avançada até a puberdade) e, posteriormente, a fase genital.

---

<sup>13</sup> Única necessidade que não foi mencionada no referido texto, mas está presente, por exemplo, em ‘Pulsão e suas vicissitudes’ (Freud, 1915: 124).

Em cada um delas, Freud assinala as hipervalorizações, as fixações ou adesividades – tão profundas que podem levar à repetição compulsiva -, os desvios, as patologias, como no caso, por exemplo, do fetichismo com suas “substituições impróprias”. Neste raciocínio de substituições, a sublimação desemboca na primeira de suas acepções, a dessexualização pulsional, entendida como “atração das forças pulsionais da sexualidade para alvos não-sexuais, ou seja, a sublimação da sexualidade” (Freud, 1905: 195).

Consideramos que no artigo “Moral sexual ‘civilizada’ e doença nervosa moderna” (1908), a sublimação seria um destino pulsional capaz de produzir alívio das tensões sexuais pelo processo de transformação e dessexualização. Retrocedendo a uma citação freudiana, com intuito confirmativo do nosso enfoque:

Durante o desenvolvimento, uma parte da excitação sexual fornecida pelo próprio corpo do indivíduo inibe-se por ser inútil à função reprodutora, sendo sublimada nos casos favoráveis. Assim, grande parte das forças suscetíveis de utilização em atividades culturais são obtidas pela supressão dos chamados elementos pervertidos da excitação sexual (Freud, 1908: 175).

Portanto, ao descrever o mecanismo de supressão dos elementos sexuais, observáveis, sobretudo, nas atividades culturais, consideramos que Freud estaria confirmando o pressuposto dessexualizante da sublimação.

Entendemos que em “Escritores criativos e devaneios” (1907), Freud descreve a sublimação em sua função criadora, afirmando que o processo de criação ocorre de forma inexplicável e são frustradas as tentativas de compreensão do mesmo; em outras palavras, de nada serve uma possível compreensão do processo de criação na formação de novos escritores criativos.

Em nossa compreensão é nesta ocasião que Freud localiza na infância a formação dos primeiros traços da atividade imaginativa, mais especificamente, no momento das brincadeiras infantis: quando a criança brinca está sendo criativa, conduzindo seu mundo próprio com seriedade. Freud afirma que o oposto do brincar não é a seriedade, mas a realidade. O escritor criativo, assim como a criança, mantém seu mundo próprio fantasioso. Há bastante investimento emocional do escritor criativo ao manter separado o mundo

fantasioso do mundo da realidade; a esse respeito, Freud registra, a nosso ver, de forma magistral:

A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, conseqüências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e expectadores na representação da obra de um escritor (Freud, 1907: 136).

Segundo tal apreensão, podemos entender que o adulto pode disfarçar a seriedade da vida resgatando prazer, assim como ocorre nos jogos infantis, onde a realidade dá lugar à brincadeira. Haveria então, em nosso julgamento, uma transformação na vida adulta; o que a princípio parecia ter sido abdicado, apenas foi substituído. Nas palavras de Freud: “(...) a criança em crescimento, quando pára de brincar, só abdica do elo com os objetos reais; em vez de brincar, ela agora fantasia. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de devaneios” (Freud, 1907: 136). Aqui há uma diferenciação entre o brincar e a fantasia - enquanto o brincar pode ser observado com facilidade (a criança brinca de ser adulta, não tem necessidade de esconder seus desejos), já a fantasia é escondida - “(...) o adulto envergonha-se de suas fantasias por serem infantis e proibidas” (Freud, 1907: 137).

Vale ressaltar que as fantasias muito poderosas podem desencadear patologias e/ou sintomas graves; segundo Freud:

Quando as fantasias se tornam exageradamente profundas e poderosas, estão assentes as condições para o desencadeamento da neurose ou da psicose. As fantasias também são precursoras mentais imediatas dos penosos sintomas que afligem nossos pacientes, abrindo-se aqui um amplo desvio que conduz à patologia (Freud, 1907: 139).

Seguindo tal raciocínio, podemos perceber a relação que Freud estabelece entre fantasias e sonhos, comparando o escritor criativo ao “sonhador diurno”. Uma experiência atual pode remeter o escritor a uma lembrança do passado produzindo uma obra criativa como forma de realização de desejo.

[...] um escritor criativo nos apresenta suas peças, ou nos relata o que julgamos ser seus próprios devaneios, sentimos um grande prazer, provavelmente originário da confluência de muitas fontes. Como o escritor o consegue constituir seu segredo mais íntimo. (...) Em minha opinião [Freud], todo prazer estético que

o escritor criativo nos proporciona é de mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes (Freud, 1907: 142-143).

Consideramos pois que, para haver criação literária, ou qualquer outra forma de sublimação, o criador deve contornar os referenciais morais e éticos; em última instância, o artista engana o recalque que estaria vinculado às fantasias proibitivas da infância. “À frente das satisfações obtidas através da fantasia ergue-se a fruição das obras de arte, fruição que, por intermédio do artista, é tornada acessível inclusive àqueles que não são criadores” (Freud, 1929: 88).

Freud descreve em “Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância” (1910) três possibilidades de sublimação – transformação da curiosidade sexual em investigação científica - com relação ao recalque:

1) O recalque é bem sucedido; portanto, há uma *inibição* da curiosidade sexual infantil, eliminando assim, tanto a capacidade sublimatória, quanto intelectual. “O recalque da sexualidade arrasta com ela e deteriora o próprio exercício intelectual” (Laplanche, 1989:21).

2) O recalque não funcionou por completo, possibilitando curiosidade sexual infantil e posteriormente a capacidade intelectual, produzindo uma *obsessão intelectual*. Ocorre o recalque, embora ele não consiga trazer inconscientemente uma pulsão parcial do desejo sexual. A curiosidade sexual é contida, deformada, havendo entraves, entretanto, é “suficientemente forte para sexualizar o próprio pensamento e colorir as operações intelectuais com o prazer e a angústia<sup>14</sup> que caracterizam as coisas sexuais” (Ibid.: 22).

3) Tipo mais raro e “perfeito” da sublimação como destino pulsional, nesse caso, a pulsão escapa ao recalque, graças a disposições particulares, fica livre para que haja sublimação propriamente. A pesquisa tornar-se uma compulsão – substituto da atividade sexual –, marca de que houve um recalque antigo, embora radicalmente fora das características neuróticas. Laplanche ressalva que “longe de ser tão livre quanto pretendia Freud, essa atividade intelectual [a sublimação] é obrigada a evitar o objeto sexual, ou seja, toda investigação científica referente à própria sexualidade” (Ibid.: 23). Para Freud a

<sup>14</sup> De acordo com Laplanche (1989) a angústia é definida nesse momento exato como ‘recrudescimento da sexualidade’ por tentar libertar-se das ligações sexuais.

sublimação ocorre em todos os seres, contudo somente os artistas e criadores teriam tal função bem desenvolvida.

Baseados em nossa leitura freudiana, ao descrever um artista qualquer que tenha grande dificuldade de se relacionar no mundo, com um eu frágil e incapaz de lutar pela satisfação de seus desejos, Freud acreditava que o mesmo seria recompensado narcisicamente pelo sucesso e reconhecimento de suas obras. Sobre esse aspecto podemos anunciar prontamente que Winnicott concebe a criatividade contrária ao ato criativo, tema abordado no capítulo subsequente.

## 2.2 Sublimação: nem perversão nem recalçamento

A renúncia ao alvo sexual, presente na perversão ou mesmo nos casos de normalidade, exige do objeto sexual uma condição fetichista, pois, a nosso ver, tanto na normalidade quanto na patologia, o objeto é supervalorizado, propagando-se, assim, a tudo o que está relacionado com ele. Citamos Freud com intuito confirmativo de tal aspecto: “Por isso certo grau desse fetichismo costuma ser próprio do amor normal, sobretudo nos estágios de enamoramento em que o alvo sexual normal é inatingível ou sua satisfação parece impelida” (Freud, 1905: 145-6), em nosso entender, essa aproximação com a pulsão perversa somente é possível se entendida como aquela não integrada ao funcionamento genital. É notadamente importante contextualizar a vida amorosa atual em oposição à da Antigüidade; hoje enfatizamos o objeto em detrimento da própria satisfação sexual, conjuntura esta favorável à insatisfação. “Os antigos celebravam a pulsão e se dispunham a enobrecer com ela até mesmo um objeto inferior, enquanto nós menosprezamos a atividade pulsional em si e só permitimos que seja desculpada pelos méritos do objeto” (Ibid.: 141).

Em nossa opinião, no cerne das fixações, a sublimação apareceria como retorno, como regressão a uma sexualidade primitiva e *preliminar* ao ato sexual, em especial nos registros sensoriais – do tato e da visão – notoriamente apreendidos em termos de beleza.

A impressão visual continua a ser o caminho mais freqüente pelo qual se desperta a excitação libidinosa, e é com a transitabilidade desse caminho – se é que esse

tipo de consideração teleológica [argumento capaz de justificar os fins]<sup>15</sup> é permissível – que conta a seleção natural ao fazer com que o objeto sexual se desenvolva em termos de beleza (Ibid.: 148).

Nesta passagem percebemos a dimensão do visível, podendo ser estendida também à tátil, como fundamental no processo de excitação libidinal; é nesse percurso que o objeto sexual é possível de ser considerado belo. Numa nota acrescida em 1915, Freud ao ligar o processo de recalçamento com o interesse estético afirma: “Parece-me indubitável que o conceito do ‘belo’ enraíza-se na excitação sexual e, em sua origem, significava aquilo que estimula sexualmente” (Ibid.: 148). Por isso, não podemos afirmar jamais, em concordância com Kaufmann (1996), que o órgão sexual, como alvo, possa ser considerado belo em si mesmo, salvo pela excitação que lhe é conferida, podendo também ser desviada para um fim não-sexual, ou seja, sublimada. Freud afirma que a beleza genital encontra-se nos caracteres secundários, citando um trecho que confirma tal raciocínio: “Vale a pena observar que os próprios órgãos genitais, cuja visão é sempre excitante, dificilmente são julgados belos; a qualidade de beleza, ao contrário, parece ligar-se a certos caracteres sexuais secundários” (Freud, 1929: 90).

Para Freud, o alvo da pulsão escopofílica<sup>16</sup> – o prazer de ver – é um intermediário da genitalidade e sua importância recai na capacidade de direcionar parte da libido para alvos que possuam elevado valor artístico. A pulsão escópica atende a dois fins: ora é colocada a serviço da reprodução (auto-preservação), ora designada como origem dos diversos tipos de sublimação estética. A ocultação corpórea valorizada pela civilização produz a curiosidade para completar o objeto sexual, revelando suas partes escondidas, mas pode também ser “desviada (‘sublimada’) para a arte” (Ibid.: 148). No que tange à primeira tópica, a sublimação é definida como dessexualização da pulsão e sua capacidade de apreensão da beleza permanece e de forma exacerbada.

Para entendermos melhor o significado de alvo e o porquê de o considerarmos polimorfo, faz-se necessário examinar minimamente “A pulsão e suas vicissitudes”(1915). Dentre as vicissitudes possíveis, destacamos a

<sup>15</sup> Colchetes inseridos pela autora visando o significado do termo ‘teleológica’.

<sup>16</sup> ‘shaulust’ e, por vezes, ‘shautrieb’ palavras comumente usadas no alemão para designar prazer e/ou desejo foram traduzidas para o português originalmente como ‘escopofilia’ - termo por demasiado erudito. ‘shau’ traduz-se por exibição, ‘lust’ como prazer e ‘trieb’, já mencionado anteriormente, lido como pulsão.

sublimação que, a reboque do tema da pulsão – conceito fronteiro entre o somático (físico) e o psíquico (mental)<sup>17</sup> –, também não consegue ter uma sólida consistência teórica ao longo da obra.

Segundo Kupermann (2003), a dificuldade de precisão do conceito de “sublimação” pode ser justificada, dentre outras, pelo uso em múltiplas vertentes do pensamento psicanalítico, tais como: na “constituição da subjetividade, na reflexão psicanalítica sobre as produções artísticas e culturais e na teoria da clínica e da cura analíticas” (Kupermann, 2003: 66), em que tal conceito passa a ser utilizado de forma a sintetizar uma pluralidade de significados e de dificuldades, favorecendo uma permanente indeterminação. Torna-se pertinente, a partir de tal consideração feita por Kupermann, alertar que talvez fosse mais prudente e enriquecedor que o termo sublimação fosse utilizado mais cerimoniosamente e que outros temas pudessem debruçar-se sobre sua própria complexidade, não precisando recorrer por demasiado ao “conceito curinga”<sup>18</sup>: sublimação.

Sendo a sublimação uma vicissitude possível da pulsão, justifica-se aqui o estudo da pulsão. A pulsão constitui-se de quatro elementos: *fonte, pressão, finalidade e objeto ou alvo*. Em breves palavras, vejamos cada um desses elementos, a fim de apurarmos o que se diz sobre o alvo e sua capacidade polimorfa, uma vez que já nos detivemos em seu aspecto perverso.

A fonte da pulsão é o processo somático que emana do corpo (órgão ou parte do corpo), e cujo estímulo é representado na vida mental por uma pulsão. Aquilo que inicialmente se apropria de um processo somático como “exigência de trabalho para a vida psíquica provém do corpo e, notadamente dessas partes do corpo que Freud designou por ‘zonas erógenas’ (...)” (Laplanche, 1989: 17). Contudo, Laplanche (1989) intervém, assinalando que o pensamento freudiano decompõe a fonte em: fontes diretas e fontes indiretas. A primeira inscreve-se nas modificações somáticas, físico-químicas, corporalmente pontuadas; a segunda encontra-se no âmbito difuso, ou seja, qualquer processo somático, qualquer ação, psíquica ou não, posteriormente pode “tornar-se ‘fonte’ da pulsão sexual” (Ibid.: 17).

---

<sup>17</sup> Idéia contida em ‘Pulsão e suas vicissitudes’ (Freud, 1915: 119).

<sup>18</sup> “Apelido” sugerido por Kupermann (2003).

A pressão compreende-se como sendo a força, o motor da pulsão sedimentado pela definição energética, ou seja, seria o elemento quantitativo pulsional, sendo também permissível de variação, daí podermos nomeá-la como o componente ativo da pulsão: de atividade, de trabalho, com gasto de energia. Contudo, a descarga motora não deve ser confundida com satisfação, pois não necessariamente atinge o alvo almejado, em sua dimensão pretensamente valorizada.

A finalidade ou objetivo pulsional é agir a fim de obter satisfação, reduzindo a tensão provocada pela ‘excitação’, embora ela não permaneça somente em termos abstratos ou quantitativos. Laplanche (1989), remetendo-se a Freud, ressalta:

[...] verificam-se ações precisas, muito particulares, suscetíveis de propiciar a satisfação; e, além dessa ação muito particular, cumpre ainda considerar toda a série de ações que, desencadeando-se umas às outras, culminam precisamente na última a qual deflagra a descarga (Laplanche, 1989: 15).

Essa capacidade particular é aquilo que talvez melhor possibilite a instauração da criatividade. Nesse percurso, a pulsão passa por certas vicissitudes, dentre elas, a sublimação; e nessa trajetória podemos supor que haja satisfações parciais. A pulsão, além da finalidade última, possui diversas outras finalidades “mais próximas, ou intermediárias, que são combinadas ou intercambiadas umas com as outras” (Freud, 1915: 128). Freud faz a ressalva de que embora haja possibilidade de progredir em direção à satisfação pulsional, a pulsão pode ser inibida ou desviada de sua finalidade.

A meta é crucial na teorização sobre a sublimação, porque supõe uma modificação ou até mesmo uma mutação do alvo; no decurso desta, Laplanche denomina como “inibição quanto à meta” essa “etapa intermediária entre a satisfação sexual direta e a chamada meta ‘sublimada’” (Laplanche, 1989: 15). Não há nessa etapa uma modificação de fato, mas uma interrupção da seqüência.

Embora, a sublimação seja produto da dessexualização da pulsão, imersa na compreensão da segunda tópica freudiana, a explicação de novas metas implica nesse processo: “a transformação da libido do objeto em libido narcísica, que assim se efetua, obviamente implica um abandono de objetos sexuais, uma dessexualização – uma espécie de sublimação, portanto” (Freud,

1923: 43). Esta afirmação, em última instância, pode universalizar o conceito de sublimação, como processo incumbido ao ego, para transformar a libido objetal sexual em narcísica e, posteriormente, sua capacidade de dirigir-se a outras metas.

Mijolla-Mellor (2005) afirma que esse mecanismo sublimatório referente à passagem da libido<sup>19</sup> objetal para a libido do Eu – ou libido narcísica – seria considerado por Freud como um mecanismo mais simples.

A libido narcísica ou libido do ego parece ser o grande reservatório de onde são enviadas as catexias do objeto e para onde são novamente recolhidas; a catexia libidinal narcísica do ego é o estado de coisas original, realizado na primeira infância, sendo meramente abrangido pelas manifestações posteriores da libido, persistindo todavia, atrás delas, em seus elementos essenciais (Freud, 1923: 77).

De acordo com Kupermann, essa transformação da libido objetal em libido narcísica produz – caso não haja um novo reinvestimento narcísico para outras metas – defusão pulsional tornando-se “perigosa para o funcionamento psíquico pelo incremento do potencial mortífero do superego<sup>20</sup> como pura cultura da pulsão de morte” (Kupermann, 2003: 118). A liberação da energia agressiva defusionada de Eros pode dar-se no superego, expondo-o ao perigo de maus-tratos e até mesmo de morte – exemplificado mais adiante nas crises de Dostoiévski ou mesmo na severa inibição sofrida por Leonardo da Vinci.

O objeto ou alvo da pulsão é aquilo em que e através do qual a pulsão é capaz de atingir sua finalidade, ou seja, a satisfação. É digno de nota que a pulsão não surge atrelada ao objeto, sua importância provém do fato de ele representar uma adequação “perfeita” no processo de obtenção da satisfação; é aquilo que tem de mais variável na pulsão e não é obrigatório que o objeto pulsional esteja no mundo externo, podendo ser um objeto parcial externo ou

---

<sup>19</sup> Em termos energéticos, haveria dois dualismos, na obra freudiana, segundo Laplanche (1989), o primeiro colocaria a pulsão sexual, cuja energia é a libido, em contraposição à energia das chamadas pulsões de autoconservação cuja definição transita entre pulsão e necessidade; o segundo remete-se às pulsões de vida (libido) e morte (“destruído”, termo proposto por Freud, embora nunca empregado). De acordo com Laplanche haveria, na segunda teoria, uma dificuldade simétrica entre as duas pulsões.

<sup>20</sup> Nota inserida pela autora: Embora, o ideal de ego não seja o enfoque do nosso trabalho, vale apontar que na sublimação propriamente, o destino da libido não se volta para o superego, mas para um ideal de ego obrigando-o a procurar satisfação erótica em novos objetos. Daí podermos comparar o destino pulsional da sublimação às inibições, obsessões e compulsões.

parte do corpo próprio. “O objeto pode ser puramente fantasístico ou localizável na realidade” (Laplanche, 1989: 16).

“A essência do processo é, assim, a mudança do *objeto*, ao passo que a finalidade permanece inalterada” (Freud, 1915: 132): embora, nesse trecho, Freud esteja tratando da vicissitude do “retorno da pulsão em direção ao próprio eu” – mais especificamente, nas duplas de opostos: sadismo-masochismo e escopofilia-exibicionismo – podemos perceber essa capacidade de mudança objetual em quase todo processo pulsional, incluindo as mais variadas e possíveis vicissitudes. Após as reformulações da segunda tópica, a fonte incessante da pulsão atua no alvo pulsional, implicando uma idéia de “neocriação repetida”<sup>21</sup>, ou seja, uma reabertura contínua da excitação sexual, não mais uma convergência energética que tende a descarregar-se.

O objeto pulsional pode sofrer modificações no percurso das vicissitudes da pulsão, e “esse deslocamento da pulsão desempenha papéis altamente importantes” (Ibid.: 128). Nesse cenário de deslocamento é que encontramos a sublimação como uma vicissitude da pulsão altamente valorizada pela civilização.

Assim sendo, podemos deduzir que um único objeto pulsional também pode servir para satisfazer várias pulsões simultaneamente. Podemos exemplificar tal compreensão, no caso “Hans” (1909) e também nos “Três ensaios sobre a sexualidade” (1905), pela precocidade sexual correlativa ao desenvolvimento intelectual prematuro encontrada “na história infantil dos indivíduos mais eminentes e capazes” (Freud, 1905: 227). Nessas condições, o grau patogênico é menor do que quando aparece isoladamente. A precocidade sexual espontânea “manifesta-se na interrupção, encurtamento ou encerramento do período infantil de latência” (Freud, 1905: 227), dificultando o comando das pulsões sexuais maduras e aumentando o caráter compulsivo de substitutos pulsionais que, agora, se vêem orquestrados pelo apetite intelectual.

[...] quando se consegue intensificar suficientemente a produção de prazer a partir das fontes do trabalho psíquico e intelectual [...] uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade

---

<sup>21</sup> Termo adotado por Laplanche (1989: 211)

especial que, sem dúvida, um dia poderemos caracterizar em termos metapsicológicos” (Freud, 1929: 87)

Ou ainda, a quantidade dos objetos pulsionais, em nosso entender, é múltipla, plural, infinita, “perverso-polimorfa”, não se atendo necessariamente a um único objeto, muito menos a um único tipo de satisfação pulsional possível. Assim sendo, podemos dizer, também, que além da capacidade mutante dos objetos pulsionais, isto é, a possibilidade de uma infinitude de substituições objetais, inclusive objetos parciais – externos ou partes do corpo erógeno –, o alvo também é passível de mutação, de variações infinitas. Com finalidade confirmativa de tal idéia, mencionamos Denis (2003) que, ao falar sobre o processo sublimatório, afirma que além da capacidade de mudança objetal também encontramos a mudança do alvo da pulsão. Sobre o mesmo aspecto, Laplanche (1989) também descreve que na sublimação não sobra nem um alvo específico, nem um único objeto. Nessa dimensão multifacetada dos objetos pulsionais é que emerge a capacidade criativa e exclusiva de cada ser humano, não perdendo de vista o dinamismo inerente ao próprio movimento pulsional.

Vale notar que as perturbações nervosas que desembocam no excesso de trabalho intelectual (“workaholic”) são derivações da excitação sexual que, pela conjectura freudiana (1905), se mantém atrelada ao trabalho intelectual; excitações estas, como, por exemplo: a pele e os órgãos sensoriais. “sabemos que a concentração de atenção é capaz de provocar excitação sexual (...) o estado de excitação sexual pode influenciar a disponibilidade de atenção dirigível a algo” (Ibid.: 194).

No recalamento, compreendemos que a produção de excitações correspondentes mantém-se; contudo, estas são impedidas, por um obstáculo psíquico, de atingir seu alvo sexual, desviadas que são para diversos outros caminhos até expressarem-se sintomaticamente. Forma restrita da sexualidade intrincada à doença neurótica, o recalque é uma reversão da debilidade constitucional da pulsão sexual infantil (perversão), sem extingui-la. “Entre a premência da pulsão e o antagonismo da renúncia ao sexual situa-se a saída para a doença, que não soluciona o conflito, mas procura escapar a ele pela transformação das aspirações libidinosas em sintomas” (Freud, 1905: 156).

Todavia, na sublimação, há um desfecho pela disposição constitucional anormal, ou seja, há uma hiperintensidade das excitações provindas de diversas

fontes da sexualidade que são canalizadas a outros campos, aumentando significativamente a eficiência psíquica. As pessoas com disposição artística revelam “(...) uma mescla, em diferentes proporções, de eficiência, perversão e neurose” (Freud, 1905: 225).

Cattapan, referindo-se a esse trecho freudiano acima, sobre a sublimação, enfatiza certos termos, afirmando: “opera-se um trabalho de transformar o sólido e ‘inferior’ da ‘disposição em si perigosa’, no gasoso e ‘superior’ aumento da ‘eficiência psíquica’” (Cattapan, 2004: 11-12). Ajudando-nos a estabelecer uma analogia entre o psíquico e o fenômeno físico originário, corroboramos o provimento herdado por outras disciplinas à teoria freudiana, tais como: a física pela transformação do estado sólido para o gasoso; a alquimia incidindo na purificação da periculosidade através do desvio pela atividade sublimatória; a estética pelo ato de enobrecimento, enaltecimento, deslumbramento, capacidades despertadas em seres com elevada disposição artística, seres “altamente dotados”.

Segundo Laplanche, a sublimação, sugerida por Freud como “processo consciente que escapa o recalque” (Laplanche, 1989: 11), muitas vezes não consegue ser confirmada, e ainda, denuncia a apreensão inexata do conceito, exemplificado, na análise de Leonardo da Vinci (1910).

A fim de confirmar a inexatidão do conceito sublimatório, Birman (2002), remetendo-se ao artigo sobre Leonardo da Vinci, assevera que a sublimação seria uma operação anterior ao processo de recalque, não precisando mais fazer alusão a uma dessexualização da perversidade polimorfa originária: “[...] a sublimação não [sugere] mais numa dessexualização da perversidade polimorfa originária. Portanto, aquela não seria a resultante de uma operação anterior ao recalque...” (Birman, 2002: 104).

Em concordância com o fragmento acima, podemos dizer que a sublimação rompe com as tentativas, a nosso ver, frustradas em adequá-la a uma ordenação psíquica. Dando continuidade à tal inexatidão, Cattapan (2004) descreve os artistas como seres com uma organização psíquica que não se restringe a nenhuma categoria: nem neurótica nem perversa, muito menos como “eficiência psíquica” exclusivamente. “O artista é parcialmente eficiente em dar conta da ‘disposição perigosa’; ele não está a salvo da neurose nem da perversão” (Cattapan, 2004: 12).

Pela via da “disposição em si perigosa” podemos compreender, seguindo os preceitos da segunda tópica, que há um risco anunciado por Freud inerente ao ato criacional. Pois, a sublimação obriga a uma mudança de objeto e a criação é inerente à sublimação porque um novo objeto não aparece imediatamente após a dessexualização do objeto antigo. Ao romper o circuito pulsional com o antigo objeto, o sujeito depara-se com a incerteza e a necessidade de criar: este rompimento é tanto uma possibilidade de inovação quanto um confronto com a intensidade da pulsão e o desamparo.

É no risco do confronto com as intensidades pulsionais que se adquire a possibilidade de criar. O ato criativo reflete o paradoxo da condição humana pelo custo que a sublimação impõe àquele que cria sem oferecer-lhe qualquer garantia que lhe sustente (Dutra, 2002: 93).

### **2.3 A incerteza entre sublimação e formação reativa**

Ainda nos “Três ensaios” (1905), Freud afirma a supressão, ou seja, a eliminação por formação reativa, como uma subvariedade da sublimação. É esse contexto de incertezas descritivas entre sublimação e formação reativa que se faz necessário abordar.

Percebemos que a incerteza entre sublimação e reação reativa mantém-se, inclusive, no estudo da neurose obsessiva, quando Freud anuncia que o cerimonial obsessivo pode permanecer inclusive no período de latência, agrupando, assim, o ritual nas formações reativas:

Haverá um substituto pelo deslocamento da masturbação da qual a criança tenta se defender, mas ele [Freud] acrescenta que “o papel representado pela sublimação de componentes eróticos anais é evidente”, sobre esse caso ele teria, doze anos mais tarde, situado os cerimoniais obsessivos do lado das formações reativas (Mijolla-Mellor, 2005: 22).

Em nossas compreensões, o aparecimento das formações reativas dá-se, sobretudo defensivamente, enquanto que a sublimação não está mais engajada na vigilância contra a reaparição de elementos pulsionais julgados pelo eu como perigosos – considerados, desse modo, na formação reativa -, mas sim, na aparição de objetos que se tornam consagrados por serem mais produtivos. Podemos dizer, portanto, que na origem da sublimação há senão um

recalcamento pelo menos a ação de uma interdição; esta parece, por conseguinte, ultrapassar a direção que o fluxo libidinal alcançou. Entretanto, na formação reativa, o recalque existe, sua relação é simples, contém um objeto de interdição que é simultaneamente rejeitado e conservado na representação pelo oposto, como, por exemplo, desviar o ciúme a quem se destina com desinteresse excessivo ou pelo excesso de moralização; esta é uma das diferenças possíveis de serem observadas entre a formação reativa e a sublimação.

Conforme Mijolla-Mellor (2005), a sublimação, ao contrário, repousa sobre uma bipolaridade e um jogo dialético que fazem com que a interdição favoreça, por efeito de projeção seguida do fluxo libidinal, a liberdade do curso da libido, sem se preocupar com os objetos primitivos. Em concordância com a mesma, retomamos Freud, na tentativa de averiguar o fluxo libidinal e descobrimos que a abundância energética não cessa nem durante o período de latência, sendo somente desviada do uso sexual, destinando-se para outros fins, para realizações culturais. A sublimação, por conseguinte, parte de um contra-investimento que não se limita mais; esta é a especificidade que devolve à sublimação a irreduzível categoria de mecanismos defensivos.

Compreendemos, pois, que Freud, nos “Três ensaios”(1905), ao propor aproximar a sublimação das formações reativas, não alcança êxito. As formações reativas são relativamente precisas e capazes de manuseio clínico, diferentemente da sublimação, cuja imprecisão não atinge nenhum modelo próximo nem de formação sintomática nem de formações caracteriais, esta última encontrada nas formações reativas, mais especificamente, na dimensão do caráter anal.

[...] a idéia de que certas formações caracteriais são como o avesso do pulsional, que elas têm a missão, em suma, de mantê-lo sob uma espécie de tampa mais ou menos sólida [...] e que, ao mesmo tempo, emprestam sua energia, precisamente, à pulsão contra a qual estão sucumbidas de lutar (...) cito essas grandes formações reativas que Freud aponta como sendo o resultado do recalque do complexo de Édipo e da sexualidade infantil: o pudor, a aversão, o horror ao incesto, formações que surgem com o período de latência (Laplanche, 1989: 100-101).

Em outras palavras, o “avesso do pulsional” seria resumidamente a energia pulsional empregada contra o desejo de satisfação. De forma menos abstrata; seriam por exemplo, as formações reativas resultantes do recalque e do

complexo edipiano. Visando o processo sublimatório, Laplanche (1989) retorna à formulação freudiana acerca da inibição do alvo. Analisando o mecanismo próprio da ternura, do amor platônico, da amizade, das relações afetivas familiares dentre outros, teria sua meta final – satisfação sexual – inibida, sendo substituída por alvos preliminares, circunstanciais, que camuflam a não-realização; todavia, resta da inibição do alvo a persistência do objeto: “[...] a inibição quanto à meta talvez seja uma via para a sublimação, mas não é a sublimação; talvez seja apenas, no máximo, uma certa etapa nesse caminho” (Laplanche, 1989: 101).

Na sublimação, entretanto, não há uma substituição pulsional cujo conjunto permanece intacto, mas sim, um paradoxo. Seleccionamos uma passagem de Laplanche (1989), por acreditarmos que o mesmo aponta tal paradoxo:

[...] não sobra nem a meta nem o objeto nem mesmo a fonte da pulsão, de sorte que se presume reencontrarmos finalmente só a “energia sexual”; mas uma energia sexual [...] ela mesma “dessexualizada”, desqualificada, posta a serviço de atividades não-sexuais (Ibid.101).

A formação reativa surge como força contrária ao desprazer gerado pela incapacidade de satisfação pulsional que, a fim de suprimir o desprazer de forma eficaz, produz diques psíquicos tais como: repugnância, moral – intimamente relacionada ao superego –, pudor e vergonha.

Vale notar que ao abordar o tema, segundo os preceitos da segunda tópica, em “Além do princípio de Prazer” (1920), Freud assinala:

A pulsão recalçada nunca deixa de esforçar-se em busca da satisfação completa, que consistiria na repetição de uma experiência primária de satisfação. Formações reativas e substitutivas, bem como sublimações, não bastarão para remover a tensão persistente da pulsão reprimida, sendo que a diferença de quantidade entre o prazer da satisfação que é exigida e a que é realmente conseguida é que fornece o fator impulsionador que não permite qualquer parada em nenhuma das posições alcançadas (Freud, 1920: 53).

Assim sendo, podemos aferir que as sublimações, dentre outras formações formações, não conseguem suprimir a tensão pulsional que persiste ao recalçamento, tensão esta funcionando como motor de novas e constantes buscas de objetos que satisfaçam pulsionalmente, incentivando, assim, o movimento criativo. A pulsão de morte torna-se inócua pela fusão com

componentes de Eros – parte é desviada agressivamente para o mundo externo e grande parte permanece internamente e de maneira desimpedida. “Do ponto de vista do controle pulsional, da moralidade, pode-se dizer do id que ele é totalmente amoral; do ego, que se esforça para ser moral, e do superego que pode ser supermoral e torna-se então tão cruel quanto o id pode ser.” (Freud, 1923: 66).

Sobre a regressão libidinal à fase anal-sádica na neurose obsessiva, podemos depreender que Freud anuncia haver uma defusão pulsional entre Eros e Tânatos. Habitualmente, a pulsão de destruição é colocada a serviço de Eros para fins de descarga, contudo, em alguns casos de neurose obsessiva grave, por exemplo, há uma “defusão pulsional e o surgimento pronunciado da pulsão de morte” (Freud, 1923: 54). Com finalidade elucidativa, podemos citar as crises de Dostoiévski - cujo estado se assemelha à morte real -, crises estas que anunciam um temor da morte e consistem em estados letárgicos, sonolentos e, portanto, sem criação literária; originadas pelo sentimento de culpa que, por sua vez, anuncia a existência da ambivalência afetiva, comumente presente em casos de neurose obsessiva.

Sobre esses estados não-produtivos, seguindo as modificações inerentes à segunda tópica freudiana, Kupermann (2003) aponta precisamente:

A sublimação deixará de caracterizar, assim, uma renúncia; ao contrário, onde não houver sublimação, ou onde ela se mostrar impossível, é que surgirá em seu lugar o mal-estar – a angústia mortificadora e, sobretudo, a culpa – alimentado pela renúncia pulsional e pelo potencial mortífero do superego” (Kupermann, 2003: 68).

## **2.4 Sublimação em seu viés destrutivo**

A sublimação em Leonardo da Vinci (1910), é concebida, em nossas leituras, como desvio da pulsão sexual para algo valorizado socialmente, transformando a pulsão de saber que se inicia junto ao descobrimento do corpo erógeno infantil – atividade esta que “corresponde, de um lado, a uma forma sublimada de dominação e, de outro, trabalha com a energia escopofílica” (Freud, 1905: 183) – em prazer vital. Posteriormente, ao introduzir a idéia de defusão pulsional, em “O ego e o Id” (1923), Freud possibilita-nos

compreendê-la como resto ou impossibilidade do processo sublimatório, podendo ser observado pela destituição da capacidade unificadora da agressividade inerente ao componente erótico, liberando, assim, energia desvinculada de Eros, cuja inclinação tende à agressão e à destrutividade. Por outras palavras, a desfusão pulsional implica na cisão de Eros e na agressividade. Tal componente erótico perde então sua força de conjunção e, com isso, uma liberação energética que tende à agressividade e/ou destrutividade é desprendida.

Contudo, podemos perceber que anteriormente às reformulações da segunda tópica (estudos a partir de 1920), Freud já havia mencionado o poder destrutivo e sua possibilidade trágica, por exemplo, em “Leonardo da Vinci”(1910), ao referir-se à “Última Ceia” – quadro inexistente que, para um observador desatento, poderia questionar a sabedoria do pintor com relação à escolha das tintas, por exemplo. Entretanto, a perplexidade trágica da destruição pode ser entendida pelo superego<sup>22</sup>, de caráter profundamente severo e cruel, como representando idealmente - uma busca de perfeição inatingível e condenando a obra ao eterno inacabamento - pela inibição que circundavam vida-obra de Leonardo da Vinci. Segundo Freud (1910), Leonardo da Vinci sofria de uma inibição terrificante e contínua o que, por sua vez, poderia ter comprometido<sup>23</sup> sua permanência como pintor. No respectivo quadro a inibição teria causado danos mais do que nunca observáveis. Diz Freud a propósito disso:

Leonardo não se podia acostumar ao afresco, que exigia trabalho rápido na aplicação das tintas na superfície ainda úmida e, por isso, preferiu usar tintas a óleo, de secagem mais lenta, que lhe permitiam protelar o término da obra de acordo com seu humor e lazer. Estas tintas, no entanto, *desprendiam-se*<sup>24</sup> da superfície onde eram aplicadas e que as isolava do muro. Além do mais, os defeitos próprios do muro e o destino posterior do edifício provavelmente determinaram o que parece ser a ruína inevitável do quadro. (Freud, 1910 :77)

<sup>22</sup> O primeiro construto superegóico fora denominado como “agente crítico”, em “O Ego e o Id” (1923) em que Freud afirma que o surgimento do superego origina-se na identificação paterna, considerando que “toda identificação desse tipo tem natureza de dessexualização ou mesmo de uma sublimação” (Freud, 1923: 67). O superego é assim considerado, em última instância, como efeito sublimatório.

<sup>23</sup> Dado cuja incerteza histórica fora mencionada na própria obra freudiana.

<sup>24</sup>Grifos da autora.

Laplanche (1989) menciona Eissler que remete esse episódio trágico à necessidade defensiva contra uma ameaça desorganizadora e Laplanche, por sua vez, soluciona a dificuldade em discernir a defesa afirmando: “pois o que se considera como medo da destruição externa é correlativo de um medo, ou de um sentimento, de ameaça interna, proveniente de energias desorganizadoras” (Laplanche, 1989: 190). Esse fragmento parece ser de indubitável relevância, pois é exatamente nesse ponto que no primeiro capítulo localizamos a defesa em termos metapsicológicos; no subtópico desse segundo capítulo ela, a defesa, é abordada em termos de ‘estragos’ artísticos, pulsão de morte e destrutividade e, no último, será considerada em termos de desenvolvimento emocional primitivo, tanto em termos patológicos como normais, ressaltando-se, também, a importância da agressividade na constituição psíquica, e não somente entendida por seu viés destrutivo que é a compreensão da esmagadora maioria dos teóricos psicanalíticos.

A indistinção *mundo interno* e *externo* – aspecto pouco abordado por Freud, embora presente, por exemplo, nos termos “sentimento oceânico” e “onipotência de pensamentos”<sup>25</sup> – está profundamente presente na teoria winnicottiana, mais especificamente, no que se refere à experiência psíquica indiferenciada e ao espaço transicional (em contraposição à Freud). Este tema será desenvolvido no capítulo seguinte.

O espaço transicional bem como toda obra winnicottiana é regido fora da égide defensiva; entretanto, na perspectiva única e exclusiva do objeto criado, muitos autores aproximam-no do objeto transicional winnicottiano, afirmando que o estatuto do objeto criado – por pertencer aos dois mundos: interno e externo – pode ser comparável ao objeto transicional winnicottiano: mundo externo infantil encarnado no elo com a mãe, similar à experiência do artista com o objeto criado, vivenciando uma relação passional. Entretanto, novamente devemos esclarecer que tal aproximação somente é cabível pontualmente, pois a obra winnicottiana distingue-se completamente de qualquer conceituação da criatividade em termos de obra de atos criativos.

---

<sup>25</sup> Segundo Kupermann, referindo-se a Freud, “a passagem dos períodos da onipotência (...) para a emergência dos pensamentos e palavras mágicas seria à passagem, na história da humanidade, da fase animista para a fase religiosa” (Kupermann, 2003: 104). Ainda sobre a onipotência de pensamentos, Freud afirma “Apenas um único campo de nossa civilização foi mantida a onipotência de pensamentos e esse campo é o da arte” (Freud, 1912-13: 100). Esse sentimento lúdico produz efeitos mágicos que permite-nos, crê-los como reais.

Brevemente devemos assinalar – devido ao estilo, muitas vezes, diferenciado – alguns dos diversos modos de elaboração das obras: desenho, pintura, escultura e escrita.

Laplanche (1989) distingue a pintura do desenho, assegurando:

[...] os desenhos são seguros, vivos, rápidos, obedecendo imediatamente à percepção, fatores de domínio, diz-nos Eissler; e a pintura, como Freud bem assinalou na esteira dos outros, é o lugar de uma hesitação, de uma maior tensão, de uma dificuldade e até de uma impossibilidade de sintetizar ou dominar os detalhes, em suma o lugar de uma tarefa que aumenta, em torno, o sofrimento psíquico. (Ibid: 190).

Outra variação envolvendo a elaboração de obras artísticas é descrita por Freud, segundo o resumo feito por Leonardo da Vinci:

A pintura, diz Leonardo, trabalha *per via di porre*, pois deposita sobre a tela incolor partículas coloridas que antes não estavam ali; já a escultura, ao contrário, funciona *per via di levare*, pois retira da pedra tudo o que encobre a superfície da estátua nela contida (Freud, 1904: 247).

Para exemplificar esse conceito de escultura *per via di levare*, lembramos que Michelangelo teria respondido ao público – extasiado pela escultura da *Pietà* – não ter sido ele quem a criou: ela estava dentro do mármore, pedindo para ser desvelada por alguém.

Para aprofundar a compreensão sobre o processo psíquico do ato criativo, remetemo-nos a Didier Anzieu (1987), que descreve o trabalho psíquico da criação em cinco fases, em especial, o trabalho literário; em cada uma dessas fases há duas características essenciais, pelo menos.

A primeira fase, habitualmente descrita como fase de inspiração – versão idealizada que não corresponde à realidade – viria do alto, de uma idéia platônica, de uma inspiração divina cujas forças obscuras seriam forças inconscientes. Contudo nesse período de incubação se desencadearia uma crise, pois essa primeira fase constitui uma ameaça ao eu, mobilizando representações arcaicas, regidas pelos processos primários<sup>26</sup>. Devido às mudanças que suscitam, essas crises afetivas colocam em cena a ruptura sentimental, reforçando o componente dramático das mesmas. Elas manifestam-se sob diversos domínios: crises pessoais, de grupos, de casais, crises de toda uma

<sup>26</sup> Assunto abordado no primeiro capítulo.

classe social, de um país – causando reviravoltas políticas, sociais – crises profissionais, revisão ideológica etc. Contudo também são fenômenos normais, vitais. Nenhum indivíduo ou grupo pode viver sem crises; elas podem vir acompanhadas de criatividade.

Portanto, nessa primeira fase, podemos aferir que o ponto-chave é a crise e, junto a ela, pode haver, angústia de despersonalização. O autor rememora o tema do duplo desenvolvido por Henry James, por exemplo, em que haveria pessoas com duas personalidades, uma personalidade consciente, aparentemente social e moral, e uma segunda personalidade criminal.<sup>27</sup>

Nesta etapa podemos acrescentar, a partir da descrição feita por Didier Anzieu, o desamparo como cerne desse processo, tendo seu protótipo na experiência infantil – pelo temor parental e posteriormente o próprio temor divino “AWE” – mas também filogenético, ou seja, desamparo inerente à condição humana ao nascer. Como afirma Freud, tal processo nasce “[...] da necessidade que tem o homem de tornar tolerável seu desamparo” e é construído “com o material das lembranças do desamparo de sua própria infância e da infância da raça humana”(Freud,1927: 27). No cerne do desamparo encontramos a possibilidade laboriosa da capacidade criativa e original, similar ao estado de ensonhamento.

Sobre o aspecto da crise, Michel de M’Uzan (1965) sublinha que “os processos criativos trazem na sua origem uma característica dramática” (Michel de M’Uzan,1965: ?). A inspiração seria um estado traumático que implicaria a passagem por uma “desorganização perigosa” voltada para o Eu, implicando momentos de “despersonalização” e de “vacilação da identidade”. Ele considera a atividade criativa como uma “metamorfose radical” que consegue traçar o caos e a ordem que se tinha, estabelecendo uma nova dimensão. A sublimação liberta no artista a força da pulsão de morte, que, com sua violência, estabelece um caos interior, capacitando a criação de novas formas, aderindo à atividade de representação que organiza e transforma o caos.

---

<sup>27</sup> Winnicott propõe, a esse respeito, a patologia do “falso self”. Sobre esse mesmo tema de crises – contudo, não em termos patológicos – podemos aferir na obra de William James (1902), irmão de Henry, os “nascidos duas vezes” – pessoas cujas histórias passam por um ponto de ruptura drástica, de caráter transformador e revelador, delimitando dois tempos de vida. Por exemplo, o aparecimento da vocação religiosa em seres que antes não a tinham.

Na segunda fase, Didier Anzieu propõe a captura consciente dos domínios psíquicos e até mesmo do desconhecido, que permitem perceber o mundo real, o mundo externo. É a passagem do estado passivo para o ativo, metaforicamente; seria o momento exato em que o bebê deitado, inerte, que ainda não sabe andar, nem falar, está em estado desordenado, porque sua mãe se ausentou, não se ocupando dele, não respondendo às suas necessidades; nesse momento o bebê percebe o mundo à sua volta e age: chorando. Para explicar essa imagem, Didier Anzieu remete-se às três formas de funcionamento psicanalítico fundamentais: a representação, o afeto e o movimento.

O movimento interno, não um movimento realmente efetuado, pode ser uma representação do movimento, ou melhor, um ritmo. Portanto, uma imagem mental pode ter efeito particularmente doloroso, produzindo sensação de abandono, de cólera, de frustração, de desejo de morte, de amor recalcado ou até incapacidade de amar. “Eis aqui a segunda fase. Precisamente o mecanismo psicológico que está em jogo: é a alucinação. Alucinação normal, por exemplo, em todas as noites, nos sonhos” (Didier Anzieu, 1987: 64). Vale notar que Didier Anzieu propõe um movimento natural em busca de resolução dos afetos desprazerosos, representados psiquicamente. Entretanto, ainda não estamos averiguando o grau de suportabilidade, na ausência de cuidados, sem causar danos psíquicos ao bebê. Talvez Winnicott seja o autor que melhor se debruce sobre esse tema, bem como sobre a alucinação normal, tema que iremos, no capítulo subsequente, abordar.

Na terceira fase, apresenta-se a intuição, termo banal para qualquer coisa que não esteja fundada na personalidade, mas seja algo exterior à mesma e que aparece como um duplo, não ao eu, como um estranho<sup>28</sup>, um jogo de códigos, uma espécie de ‘cofre-forte’ produzindo ‘mensagens secretas’. A operação que

---

<sup>28</sup> Freud desde o início de sua obra aponta para o sentimento de estranheza; em 1919 ele realmente privilegia este sentimento e erige a idéia num artigo intitulado “O estranho”. O estranho armazena uma qualidade do sentir bastante distinta: o assustador, o que provoca medo e horror. Freud procura fazer uma distinção entre o medo em geral – amedrontador – e o medo no sentimento de estranheza. “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, velho, e há muito familiar” (Freud, 1919: 238). O estranho aparece na compulsão à repetição, nas figuras fantásticas que personificam a morte, na incerteza intelectual, na imagem do duplo ou do espelho, na magia, na onipotência de pensamentos, no mau-olhado etc. Referindo-se à cegueira da vida cotidiana, Freud ressalva: “Quanto mais orientada a pessoa está, no seu ambiente, menos prontamente terá a impressão de algo estranho em relação aos objetos e eventos nesse ambiente” (Freud, 1919: 239).

se efetua nessa terceira fase é o trabalho criativo, que descobre um código novo ou se constitui na aplicabilidade de um código conhecido a um domínio onde jamais fora aplicado. Do ponto de vista psicológico é a fase análoga ao delírio, mas um delírio criativo, o que contraria o modo banal como o termo é pejorativamente usado, designando patologias.

Na quarta fase estaria o trabalho da composição, em especial a da escrita: composição do cenário, montagem dos personagens, dentre outros; e intrínseco à composição aparecem as características obsessivas: capacidade, satisfação, resistência.

Um exemplo dessas características obsessivas é o de remeter seu trabalho ao depósito diariamente: “tem gente que necessita, por toda a vida, admirar a obra em curso, sofisticá-la sem jamais terminá-la” (Didier Anzieu, 1987: 69). Entretanto, seria importante notar que, sem um mínimo de obsessividade, o trabalho de composição não pode ser bem conduzido. “A angústia que está em jogo provém essencialmente de sentimentos de culpabilidade: ‘Eu devo trabalhar mais; eu devo fazer melhor; não é exatamente isso; não é a palavra exata; não é a concepção exata; não é o cálculo exato; não é a demonstração mais elegante, a mais provável...’ Há aqui qualquer coisa da ordem do ritual, da ordem da compulsão” (Didier Anzieu, 1987: 69).

A quinta fase comporta duas operações: a obra terminada e exposta ao público. São atos articulados entre si, mas independentes. Em ambos aparece o sinal da angústia da separação que está em jogo, separação de algo produzido pelo artista, mas que tem agora vida própria, está liberto do seu criador e torna-se acessível ao público, podendo ser atacado, denegrado, valorizado, enobrecido, ou, o que é pior, provocar a indiferença.

Enfim, cada uma das cinco fases conhece um jogo de processos psíquicos extremamente diferentes quanto ao nível de aprofundamento, de mecanismos de jogo, de angústias e defesas correspondentes. Individualmente, cada criador tem capacidades psíquicas extremamente variadas, capacidade de passar de um registro de pensamento para outro de modo extremamente rápido; capacidade de abandonar um mecanismo de funcionamento psíquico em prol de outro, como por exemplo, passar da alucinação ao delírio, do delírio à escrita e da escrita ao exibicionismo” (Didier Anzieu, 1987: 71-72).

Essa capacidade de abandonar funcionamentos psíquicos anteriores descrita magnificamente por Didier Anzieu remete-nos à pulsão de morte e ao

movimento agressivo. Faz-se necessário, portanto, que nos debrucemos sobre esse enfoque adquirido pelas modificações da segunda tópica.

No decurso da elaboração teórica freudiana, ao introduzir a pulsão de morte<sup>29</sup>, a sublimação em seu viés agressivo torna-se particularmente complexa. Em concordância com Mijolla-Mellor (2005) a pulsão destrutiva emana da pulsão de morte. A autora propõe três acepções diferentes da noção de agressividade: a primeira é originária, pura emanção da pulsão de morte, e, nesse caso, o papel importante da libido seria o de ligar e transformar tal pulsão em pulsão destrutiva; na segunda, a pulsão de morte se enlaça a Eros, tornando-se uma composição libidinal cuja força permite conquistar e dominar o objeto, e teria uma posição agressiva saudável; na terceira acepção, a pulsão de morte torna-se totalmente sexualizada, podendo ser exemplificada nos casos de sadismo e masoquismo.

Sobre a pulsão agressiva, Freud em “O mal-estar na civilização” (1929) diz ser o “derivado e o principal representante da pulsão de morte, que descobrimos lado a lado de Eros e que com este divide o domínio do mundo” (Freud, 1929: 126). A sublimação, como processo, não demonstra nem Eros nem Tânatos; ela se apresenta como restos pulsionais, geralmente muito plásticos, muito suscetíveis de derivações e que são capazes de transferir as pulsões destrutivas. Por outras palavras, a sublimação é o componente erótico ligado à agressividade susceptível de ser sublimada, com certos limites. Sobre tais limites, Freud assevera que nem toda pulsão é passível de sublimação; dela sobra um resto que, ou é transferido para outros objetos, ou retorna ao eu, ou então, apresenta-se como pura pulsão destrutiva.

Anargyros (2003) ressalta que muitos renomados artistas<sup>30</sup> lutam contra a depressão ou contra a angústia, sofrem de desequilíbrios psíquicos que perturbam gravemente suas vidas; estes freqüentemente entram em regressão narcísica autodestrutiva ou em derivações psicóticas, dentre outras perturbações. “Como se fosse o preço a pagar por tirar do mundo pulsional interdito fantasias e representações que deveriam estar recalçadas inconscientemente” (Anargyros, 2003: 100).

---

<sup>29</sup> Tema desenvolvido com afinco, especialmente, nas obras: Lacaniana e Kleiniana.

<sup>30</sup> A fins ilustrativos, citamos: Cézanne, Dostoiévski, Leonardo da Vinci, Tolstoi, Frida Kahlo, Camille Claudel, Pollock e Giacometti, dentre muitos outros.

Em concordância com a mesma, podemos portanto dizer que a arte é capaz não só de apaziguar o recalçamento do artista mas também de relançá-lo. A situação do artista é paradoxal, pois o processo criativo proporciona satisfação e angústia, dependendo da intensidade das forças pulsionais, remetendo assim, à face oculta da criatividade: a pulsão de morte. Esta, por sua vez, pode servir-lhe como inspiração ou inibição. A sublimação transforma a pulsão em objetos e alvos reconhecidos socialmente, constituindo, assim, recursos que permitem escapar da inibição provinda da angústia de morte e, junto à mesma, o risco de transbordamento pulsional.

Uma vez que a obra é concluída, seu estatuto é similar ao objeto fetiche e, portanto, a relação do artista com sua obra é vivenciada de forma passional. A obra pode vir a receber valor de idealização fálico-narcisista, podendo alcançar prodigiosamente valor social e, com isso, proporcionar ao artista uma gratificação narcísica imensa, remetendo-o ao elo da fusão com o objeto ideal. Ou, em oposição, ela pode transformar-se num objeto maléfico, dominado pelo caráter espectral ameaçador e persecutório, pondo em risco a integração egóica – ameaça de despersonalização – e, para defender-se contra essa ameaça, o artista “arrasta o desejo de destruir a obra contra ela mesma” (Anargyros, 2003: 100), aniquilando-a.

Michel Artières (1995), em biografia sobre Cézanne, conta o acesso de cólera do pintor, a raiva que, por vezes, o faz lacerar, pisar e estragar inevitavelmente suas telas; Cézanne estaria, nesses episódios, capturado pelo confronto entre a relação de amor e de destruição do artista com a sua obra<sup>31</sup>. Nos momentos em que ele encontra inibições ou bloqueios, a obra representa o objeto indomado ou persecutório que faz retornar ao Eu, entre as crises de angústia e desespero; o artista metaforicamente tenta construir-se a si mesmo.

É sabido que o artista não procura imitar ou reproduzir um modelo, mas cria um novo objeto; a criação procura utilizar uma energia pulsional, fonte dos conflitos e de sofrimentos.

O excesso que a morte representa remete à vida, como se a violência das pulsões agressivas, ligadas ao ímpeto libidinal na criação, permitisse que de uma amorfia surgisse uma nova forma, cuja força reside na condensação de um movimento

---

<sup>31</sup> Na perspectiva kleiniana, embora não seja nosso enfoque, a sublimação seria uma resposta à necessidade de reparar o objeto que permanentemente ameaça ser perdido ou destruído.

ambivalente extremo: projeto de vida, desejo de morte intimamente intrincados (Bataille, in. Anargyros 2003: 104).

Procuramos, nesse capítulo, nos debruçar sobre a modalidade defensiva sublimatória que, por sua vez, inevitavelmente remete-nos aos atos criativos. Pela complexidade da noção de sublimação e sua evolução no interior da obra freudiana, seu estudo é justificado e, por conseguinte, pretendemos examinar detalhadamente o que terá radical modificação e acréscimo na noção de criatividade, a saber: a criatividade na perspectiva winnicottiana. Certos aspectos winnicottianos foram introduzidos ao longo do presente capítulo, aguçando, assim, uma postura comparativa com o capítulo que advém.