

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Instituto de Psicologia

O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA PARA SIGMUND
FREUD E PARA FAYGA OSTROWER:
convergências e divergências

Sandra Regina Jorge

Belo Horizonte

2006

Sandra Regina Jorge

**O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA PARA SIGMUND
FREUD E PARA FAYGA OSTROWER:
convergências e divergências**

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Processos de Subjetivação e Espaços Psicossociais.
Orientador: Luiz Flávio Silva Couto

Belo Horizonte

2006

FICHA CATALOGRÁFICA

J82p

Jorge, Sandra Regina

O processo de criação artística para Sigmund Freud e para Fayga Ostrower: convergências e divergências / Sandra Regina Jorge. 2006.
144f.

Orientador: Luis Flávio Silva Couto
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Instituto de Psicologia.

1. Criação (Literária, artística, etc.) – Aspectos psicológicos. 2. Freud, Sigmund, 1856-1939.
3. Ostrower, Fayga, 1920- . I. Couto, Silva, Luis Flávio Silva. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Instituto de Psicologia.

CDU 616-035.22

Sandra Regina Jorge

O Processo de criação artística para Sigmund Freud e para Fayga

Ostrower: convergências e divergências.

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Processos de Subjetivação e Espaços Psicossociais.

Belo Horizonte, 2006.

Prof. Dr. Luiz Flávio Silva Couto (orientador) – PUC Minas

Prof. Dr. Oswaldo França Neto – UFMG

Profa. Dra. Jacqueline Oliveira Moreira – PUC Minas

DEDICATÓRIA

Ao artista plástico, Luis Henrique.

AGRADECIMENTO

Agradeço às pessoas que, de diferentes maneiras, possibilitaram-me a realização desta dissertação:

Ao prof. Dr. Luis Flávio Silva Couto, pela orientação;

Ao prof. Dr. Oswaldo França Neto e à profa. Dra. Jacqueline Oliveira Moreira, pela dedicação em ler e tecer comentários preciosos que contribuíram para a efetivação deste texto;

Ao Marcos, pela paciência e apoio em meus momentos de ansiedade;

Aos meus pais e aos meus filhos Marcelo, Eduardo, Rafael e Natália, por terem suportado com amor minhas ausências durante a elaboração deste texto;

Ao prof. Dr. José Tiago Reis Filho, pela presença carinhosa;

A Rita de Cássia Guimarães, pelo incentivo e auxílio com a língua estrangeira.

EPÍGRAFE

*Criar é tão difícil ou tão fácil como viver.
É do mesmo modo necessário.*

Fayga Ostrower.
Criatividade e processos de criação.

RESUMO

Nesta dissertação procuramos averiguar o que vem a ser o processo de criação artística para Sigmund Freud e para Fayga Ostrower. A hipótese que levantamos aqui é que pode haver convergência e divergência nas concepções desses dois autores, um representando a psicanálise e o outro as artes plásticas. Para desenvolver essa investigação, procedeu-se um estudo na obra de Freud e nas suas correspondências, que abarca a pulsão, a arte, a obra de arte e o artista, buscando identificar os elementos inconscientes e conscientes que participam do processo de criação artística. Assim, empreendeu-se também um estudo nos livros de Ostrower que versam sobre a história da arte, a criatividade e a elaboração de um trabalho artístico, buscando conhecer sua concepção de arte e de processo criativo.

O estudo dos textos de Freud e Ostrower relacionados à arte possibilitou uma análise comparativa entre as considerações que ambos tecem sobre os fatores que constituem o processo de criação artística.

ABSTRACT

Here, we investigate what is artistic creation process in Sigmund Freud and Fayga Ostrower. Our hypothesis is that we may find convergences and divergences in both conceptions, one representing the psychoanalysis and the other one, the plastic art.

To develop this investigation we studied the pulsion, arts and artistic creation in Freud, in order to identify unconscious and conscious elements that participate in artistic creation process. And also, we examined in Ostrower works and books about the history of art, the creation and elaborations of an artistic work, looking for knowing her concepts in arts and creative process.

Freud and Ostrower's texts related to arts, made possible a comparative analysis between their considerations and main points of view in the creation artistic process.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 SIGMUND FREUD E O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA.....	15
2.1 A arte como expressão da moção pulsional: um processo de criação artística.....	17
2.2 Freud um artista das palavras.....	67
3 FAYGA OSTROWER E O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA	73
3.1 A arte como expressão das potencialidades do homem: o potencial criador.....	75
3.2 A intuição no processo de criação artística	80
3.3 Fatores envolvidos no processo de criação artística	82
3.3.1 A sensibilidade e a Percepção	83
3.3.2 A Forma, o conteúdo expressivo e a matéria	87
3.3.3 Consciente, imaginação criativa e memória.....	92
3.3.4 Acasos e tensão psíquica	97
3.3.5 A técnica artística	100
3.4 Como se efetua o processo de criação artística	102
3.4.1. Elaboração de uma atividade artística	104
3.4.2 O Final do Trabalho de criação	108
4 ANÁLISE COMPARATIVA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA NAS CONCEPÇÕES DE SIGMUND FREUD E DE FAYGA OSTROWER: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS.....	110
4.1 O inconsciente e o consciente no processo de criação artística.....	110
4.2 A intuição na arte e na ciência.....	114
4.3 A pulsão, a fantasia e o conflito psíquico na atividade artística.....	117
4.4 A atividade de criação artística	122
4.5 A valoração cultural na atividade criativa.....	127
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
REFERÊNCIAS	138

1 INTRODUÇÃO

O tema investigado encontra-se na interface dos campos da Arte e da Psicanálise. Tanto um como outro elaboraram teorias relacionadas à arte e ao processo criativo. Tais teorias possuem eixos epistemológicos totalmente distintos que as fundamentam, mas isso não foi empecilho para o desenvolvimento desta pesquisa, uma vez que o resultado final acrescentou conhecimento de ambos os campos.

A contextualização da investigação do tema *processo de criação artística* teve sua origem na prática clínica a partir de uma questão levantada por um artista plástico. Embora a Psicanálise e a Arte sejam campos, como acabamos de afirmar, distintos, supomos que ambos estejam implicados com o funcionamento do inconsciente, com as vicissitudes da pulsão¹ e, conseqüentemente, com a subjetivação do artista plástico. Várias questões desses dois campos do saber só poderiam ser respondidas com a presença física de um artista em análise. Todavia, isso não foi possível, uma vez que o sujeito não se encontrava em processo de análise, evidenciando que aqui não se trata da construção de um caso clínico psicanalítico. A tentativa de encontrar respostas suscitou, porém, a busca de um conhecimento maior do tema na psicanálise de Freud e na arte, e, conseqüentemente, a confecção desta dissertação, posto que a clínica psicanalítica preocupa-se com os mesmos conteúdos de que tratam os artistas, ou seja, com os estados psíquicos do sujeito.

Nas questões concernentes à Psicanálise, a clínica interrogou: como Freud concebe o que é a arte? O que é o processo de criação artística na teoria psicanalítica freudiana?

¹ O termo ‘pulsão’ surgiu na França em 1625 e é derivado do latim – pulsio – significando ato de impulsionar. Esse termo foi utilizado por Freud a partir de 1905, para designar “a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem [...] Em alemão como em francês ou português, os termos ‘Trieb’ e ‘pulsão’ remetem, por sua etimologia, à idéia de um impulso, independente de sua orientação e seu objetivo.” (ROUDINESCO, 1998, p.628)

No que concerne às Artes Plásticas indagou-se: como o artista concebe a arte? Como se processa a criação artística?

Tais questões abrangem o conhecimento da concepção de Freud do que vem a ser a arte e de variáveis e/ou fenômenos diferentes, que solicitam os conceitos teóricos psicanalíticos e os da teoria das Artes Plásticas. A definição de Arte teve uma certa urgência e recorreremos ao jornalista, crítico e historiador de arte mineiro Frederico Moraes, autor de muitos livros sobre a arte brasileira. Dentre eles, *Arte é o que eu e você chamamos arte*. Escolha essa que não foi feita ao acaso e sim por conter, já no título, uma referência a subjetividades. Ali o autor reuniu inúmeras definições de arte e do sistema da arte, desde as de Sócrates (séc. IVa.C) até as concepções de Marcel Duchamp² (séc.XX). Moraes (2000) percorreu dois milênios de história através de relatos de artistas, críticos, filósofos, arquitetos e também de pacientes internos em hospitais psiquiátricos. Na sua concepção “*a arte é uma espécie de reserva mítica e utópica, uma reserva para a subjetividade, um caminho para o reencontro do homem com o social.*” (MORAIS, 2000, p.40). Tal concepção é baseada na teoria da arte como expressão, que emerge a partir do século XIX e valoriza a dimensão subjetiva da criação artística. Nesse sentido, a arte permite a expressão das emoções e sentimentos daquele que cria por meio de sua criação. A sua criação, a obra de arte é considerada um meio de comunicação entre o artista e o público.

Prosseguindo, dentre tantas definições de arte contidas no livro de Moraes, pinçamos também algumas definições de Fayga Ostrower, que vão nos interessar particularmente.

Antes de prosseguirmos, porém, faz-se necessário sua apresentação. Fayga Ostrower nasceu na Polônia em 1920. Filha de família judia, foi criada na Alemanha. Chegou ao Brasil

² Marcel Duchamp (1887-1968) exerceu grande influência no desenvolvimento da arte radical no séc. XX. Segundo o próprio pintor, suas obras foram resultado de sua concentração “*no imaginário abstrato do sonho*”. Produziu as telas *Os jogadores de Xadrex*, o *Nu descendo a Escada 1 e 2*, e também “*ready-mades*”, que foram considerados anti-arte e contra o sistema, embora sempre estivessem preservados nos museus. Ele foi o artista francês que inseriu bigodes e um cavanhaque pontudo numa reprodução da *Monalisa*, de Leonardo da Vinci. (KRYSTAL, 2003, p. 167)

em 1934 e iniciou os seus estudos artísticos na década de 40. Em 1957, recebeu o Prêmio Nacional de Gravura na Bienal de São Paulo. Foi premiada, também, na Itália, na Alemanha, nos Estados Unidos, na Argentina, na Inglaterra, na Espanha e na União Soviética, consagrando-se como artista plástica e professora de arte. Recebeu em 1999 o Grande Prêmio de Artes Plásticas do Ministério de Cultura. Morreu de câncer, aos 81 anos de idade, em setembro de 2001, quinze dias após ter apresentado uma aula inaugural do curso de pós-graduação em Arte Contemporânea na PUC Minas. Fayga Ostrower, considerada uma das melhores gravuristas do Brasil, foi também pintora, desenhista, ilustradora editorial e autora de vários livros sobre a história da arte, a criatividade e os processos criativos.

No livro citado, *Arte é o que eu e você chamamos arte*, Frederico Morais (2000) apresenta a seguinte concepção de Fayga Ostrower: “A arte é uma forma de crescimento para a liberdade, um caminho de vida.” (MORAIS, 2000, p. 42), no qual “expressamos a nossa experiência de vida e não outra coisa.” (MORAIS, 2000, p.60). Notamos que, assim como Morais, a artista também identifica a arte a um caminho. Um caminho que o artista trilha para expressar sua vivência em busca de um crescimento pessoal, enquanto para Morais (2000), a arte é um caminho para o reencontro do artista com o social. Quanto ao mecanismo da criação, Fayga Ostrower afirma o seguinte:

Meus modelos, inconscientes, creio, seriam certos ritmos, certas proporções, contrastes, quer dizer, certas formas de equilíbrio geral. Obviamente deve existir alguma correspondência entre tais modelos e a própria emotividade, o modo de sentir as coisas como sendo justas ou coerentes. Por isto, embora certamente sirvam de guia, acho que meus modelos devem ser inconscientes ou pelo menos subconscientes, pois antes de concluir um trabalho nem eu poderia assinalar para mim o que, exatamente, estava procurando. Quer dizer, somente depois de encontrar eu sei o que estava procurando. (MORAIS, 2000, p.69)

Essa citação nos mostra que a artista não tem muito claro para si própria como funcionam os mecanismos que propiciam o seu fazer artístico e que, conseqüentemente, culmina na obra de arte. Percebemos que, mesmo tendo o domínio da técnica, Fayga Ostrower

sustenta uma incerteza com relação ao que seria da ordem do consciente durante o processo de criação. Isso se deve ao fato do processo de criação artística implicar não apenas a técnica, como o uso da razão e de valores estéticos. Ele não prescinde da emoção, do que traz prazer ou desprazer. Acima de tudo, o processo de criação artística parece abarcar uma associação de tudo que o artista vivenciou e vivencia, que foi e é registrado em seu inconsciente.

Devemos a Freud (1856-1939) o conhecimento que hoje detemos sobre a divisão psíquica entre inconsciente e consciente e sobre o funcionamento psíquico. Freud explicitou que o homem é um ser marcado por essa divisão e que sua subjetividade não se identifica com a consciência sob o domínio racional. Freud subverteu a concepção do sujeito cartesiano, teorizando sobre o inconsciente, e afirmou que o *Eu não é o senhor de sua morada*. Mostrou que existe uma ruptura do relacionamento do sujeito consigo mesmo, porque o inconsciente é a ausência de negação, de dúvida e de certeza. Foi com essa descoberta que nasceu a psicanálise e, com ela, a possibilidade do homem implicar-se de fato e de direito nos caminhos de sua existência.

Como um desses caminhos é a arte, encontramos a contribuição de Freud nas suas elaborações sobre o funcionamento psíquico e a pulsão³. E, uma vez que o funcionamento psíquico tem na sua origem a pulsão é dela e em seu entorno que Freud esboçou um conceito para a sublimação⁴. Freud trabalhou a sublimação como uma das vicissitudes da pulsão, um destino específico da pulsão que é valorizado socialmente. A arte pode ser esse destino específico. Embora o conceito de sublimação⁵ se encontre fragmentado por toda a obra

³ Termo empregado por Freud, a partir de 1905, para definir a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente. (ROUDINESCO, 1998, p.628)

⁴ Termo introduzido por Freud, que evoca ao mesmo tempo o termo ‘sublime’ utilizado no campo das Artes, ‘sublimar’ termo da química e da psicologia ‘subliminar’, ora para designar uma elevação do senso estético, ora para o estado gasoso, ou “*ainda, um mais-além da consciência*”. (ROUDINESCO, 1998, p.734)

⁵ O artigo sobre a ‘sublimação’ pertencia a uma coletânea de doze artigos, escritos em sete semanas, entre 15 de março a 4 de abril de 1915. O artigo sobre a ‘sublimação’ provavelmente tenha sido destruído pelo próprio Freud.

freudiana, ele nos servirá de guia para o entendimento do processo criativo, juntamente com todas as elaborações de Freud sobre as obras de arte, especialmente, as literárias. Não deixando de admitir a existência das técnicas disponíveis do campo da arte, com o conceito de sublimação Freud foi para além delas. Ele buscou elucidar os conteúdos psíquicos inconscientes e conscientes que são trabalhados e expressos pelo artista nas obras de arte.

Suspeitamos que, entre o discurso da psicanálise de Freud e o discurso da arte de Ostrower, pode haver pontos em comum e pontos divergentes em relação ao processo de criação artística que necessitam ser localizados e explicitados.

O que é o processo de criação artística para Sigmund Freud e para Fayga Ostrower? Quais os pontos de convergência e os pontos de divergência? É o que buscamos responder por meio da leitura e do estudo de textos de Freud e de Ostrower.

Esse estudo foi organizado na presente dissertação da seguinte forma: em um primeiro momento, apresentamos as elaborações de Freud a respeito da arte e dos processos de criação. Os temas pesquisados em todos os textos e correspondências de Freud foram o artista, a obra, o público e a moção pulsional que articula esta tríade. Também pesquisamos textos que, de alguma forma, tratam da arte, da estética e da sublimação. Nosso objetivo foi verificar a existência de um processo de criação artística e como ele se efetua, a partir das considerações tecidas por Freud. Dois foram os motivos que nos fizeram escolher Freud e não outro psicanalista. Primeiramente, porque ele é o criador da psicanálise e, portanto, de toda a criação conceitual fundamental para quem está interessado em iniciar uma investigação sobre a pulsão sublimada relacionada às atividades artísticas. Em segundo lugar, porque, além de todos os seus textos e ensaios incorporarem uma obra significativa, que fez dele um autor merecedor do Prêmio Goethe de Literatura em 1930, Freud vivenciou concretamente o fenômeno da criação. O prêmio não só reconheceu o valor científico da obra freudiana, como reconheceu em Freud um artista-escritor.

No momento seguinte, já no campo das Artes Plásticas, recorremos ao texto de Fayga Ostrower para mostrar sua concepção de arte e como se processa a criação artística nesse campo. Entre os livros de Artes plásticas priorizaremos aqueles escritos pela própria Ostrower, são eles: *Criatividade e Processos de criação*; *Universos da Arte*; *Acasos e Criação Artística* e *A sensibilidade do intelecto*. Optamos por trabalhar com a autora Fayga Ostrower, não só porque ela pesquisou a história da arte, o problema da criatividade e dos processos de criação, enriquecendo a teoria da Arte, mas principalmente, porque ela foi uma artista plástica, reconhecida a nível internacional, que também tal como Freud vivenciou, concretamente, o fenômeno da criação.

Por último, após a verificação sobre o que os dois autores sustentam sobre o processo de criação artística, analisamos os pontos divergentes e convergentes nas concepções de ambos sobre esse processo.

A partir do conhecimento advindo desses dois campos de saber, foi possível avaliar e distinguir, aquilo que é convergente e divergente na concepção de Freud e de Fayga Ostrower, bem como responder o que é o processo de criação artística para ambos.

Embora nossa investigação não tenha tido a intenção de criar novos conceitos para a teoria psicanalítica e nem para as Artes Plásticas, este estudo proporcionou conhecimentos mais aprofundados dos conceitos das duas teorias, implicados com o processo criativo do artista.

2 SIGMUND FREUD E O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

A arte sempre esteve presente na vida Freud. Seu contato com as obras clássicas, principalmente as literárias, demonstra o quanto a arte lhe suscitou fascínio e interesse, agregados às questões relacionadas ao processo de criação. Isso pode ser comprovado em suas correspondências, desde a sua adolescência, nas quais encontramos várias citações relacionadas à arte. Notamos também que, desde os primeiros escritos na construção da psicanálise, Freud utiliza-se de obras e de autores clássicos e alguns poucos contemporâneos, ora para manter diálogos, ora para aplicar a sua teoria, chegando a elaborar uma teoria para explicar a atividade psíquica presente, especialmente, na obra do artista-escritor.⁶ Outro fato que merece destaque é o volume dos artigos escritos por Freud e a qualidade da sua escrita, que levaram os críticos literários a considerarem sua produção uma verdadeira obra literária.

O processo de criação artística é tema de nossa investigação, assim como as elaborações de Freud que envolvem o artista, a obra de arte e o público. No estudo que empreendemos sobre a extensa obra de Freud, constatamos que a arte teceu uma teia de fascinação e enigma em torno de seus pensamentos, conduzindo-o a refletir, de tempos em tempos, sobre os mecanismos inconscientes e pulsionais subjacentes ao processo de criação.

Vários são os textos em que Freud faz referência ao artista, a obra e ao público. Embora não haja um texto específico sobre o processo de criação artística ou sobre a sublimação, alguns de seus trabalhos elucidam esse processo. Neles Freud fundamenta sua reflexão a partir de obras como a literatura, a escultura e a pintura.

⁶ Referimo-nos ao texto *Escritores Criativos e devaneio*. (FREUD, 1996, v.9)

Nesta ordem, tomando como base a literatura, Freud trabalhou as seguintes obras: *Die Richtigtherin – A Juíza* (1898)⁷, um conto de Conrad Ferdinand Meyer, no qual Freud aponta a presença das fantasias infantis no ‘romance familiar’, representadas pelo escritor em sua obra; *A interpretação dos sonhos* – 1900 (1996, v.4/5), obra que faz referências a Édipo, de Sófocles, e *Hamlet*, de Shakespeare, na qual Freud mostra a busca de expressão dos escritores por meio da representação de fantasias infantis. Além das tragédias já mencionadas, Freud menciona e faz diálogo com outras obras literárias, filosóficas e científicas; *Os chistes e sua relação com o inconsciente* – 1905 (1996, v.8) que, elaborado a partir das considerações de filósofos e das obras de romancistas, apresenta como o artista pode proporcionar prazer ao outro enganando a censura, pelos mesmos meios utilizados nos sonhos; *Personagens psicopáticos no Palco* – 1906 (1996, v.7), em que desenvolveu a teoria do teatro; *Delírios e sonhos na “Gradiva” de Jensen* – 1907 (1996, v.9), um conto de Jensen, a partir do qual Freud demonstra a capacidade do escritor em abordar o funcionamento do inconsciente nos sonhos inventados por ele e de representá-lo na obra; *Escritores Criativos e devaneio* - 1908[1907] (1996, v.9), em que apresenta uma teoria para a atividade psíquica a partir da obra do artista-escritor, buscando uma explicação psicanalítica para o processo de criação literária; *Totem e Tabu* - 1913[1912-13] (1996, v.13), na qual apresenta a origem da tragédia e a função do coro relacionados à interdição e ao complexo de Édipo; *Conferências introdutórias sobre a psicanálise* - 1916-1917[1915-1917] (1996, v.15/16), em que Freud aborda como Shakespeare, em *O Mercador de Veneza*, utiliza o lapso da fala como técnica para captar prazer, bem como a forma que o artista dá aos seus devaneios, possibilitando um compartilhamento desse prazer com o público; *O estranho* – 1919 (1996, v.17), em que Freud utiliza da obra de Hoffmann para demonstrar a intenção do artista em produzir sentimentos estranhos no público, por meio da criação de efeitos especiais; *Dostoiévski e o parricídio* –

⁷ Freud fez uma curta análise e enviou a Fliess, juntamente com a Carta 91, em 20/06/1898. Mais detalhes encontram-se em Masson (1986, p.318-319)

1928 (1996, v.21), foi elaborado a partir de um estudo sobre o romance *Os irmãos Karamassovi*. Nesse estudo, Freud explicita a transformação da realidade de Dostoiévski em criação literária por meio da representação das fantasias inconscientes. Na Escultura, por meio de *O Moisés de Michelangelo* – 1914 (1996, v.13), Freud busca estabelecer uma relação entre o motivo que leva a referida obra a chamar nossa atenção e a intenção do artista. Na Pintura, em *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* – 1910 (1996, v.11) detém-se na pulsão sublimada, para explicar que os impulsos secretos do artista são substituídos por objetivos não sexuais que dão origem as suas obras de arte.

Percorremos esses textos em que Freud faz menção ao artista, a obra, ao público, a estética e, também, outros tantos que versam sobre a pulsão e sua motilidade. Como veremos a seguir, a investigação que empreendemos aponta a arte como um dos caminhos possíveis para a satisfação pulsional.

2.1 A arte como expressão da moção pulsional⁸: um processo de criação artística.

O objetivo deste estudo é conhecer o que vem a ser o processo de criação artística em Freud, acompanhando a evolução de seus pensamentos a respeito da moção pulsional, do artista, da obra de arte e do público. O texto freudiano é tomado como fundamental para a elaboração deste estudo, por isso, pesquisamos não só os artigos e ensaios escritos por Freud, como também algumas de suas correspondências.

⁸ A expressão ‘moção pulsional’ é utilizada para designar a pulsão “concebida como uma modificação biológica e, conseqüentemente, estritamente falando, aquém da distinção consciente-inconsciente.” (LAPLANCHE, 1992, p. 286)

Verificamos que, desde 1882, nas cartas escritas à noiva Martha, Freud já fazia referência à arte, mais precisamente, às obras literárias, ora fazendo alusão a poemas, ora citando versos de Goethe, Shakespeare e outros.

Também constatamos este fato desde as primeiras correspondências enviadas a seu amigo Fliess. Numa carta de 15/10/1897⁹, Freud utiliza-se da obra de Sófocles para revelar dados sobre sua análise pessoal. Faz referência à tragédia Édipo Rei, ao se lembrar de suas relações com os pais em sua infância, escrevendo que ele próprio havia tido impulsos carinhosos pela mãe e teria se apaixonado por ela, e tido impulsos hostis para com o pai e ciúmes do mesmo. Comunica a Fliess a descoberta do complexo edipiano e que a partir de então passaria a considerar isso um *‘acontecimento universal do início da infância’*, pois

[...] a lenda grega capta uma compulsão que todos reconhecem, pois cada um pressente sente sua existência em si mesmo. Cada pessoa da platéia foi, um dia, um Édipo em potencial na fantasia, e cada uma recua, horrorizada, diante da realização de sonho ali transplantada para a realidade, com toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do estado atual. (MASSON, 1986, p.273)

Para Freud, a lenda grega foi, especificamente, aquela trazida pelo teatro de Sófocles, uma obra que lhe despertou lembranças da infância, juntamente com emoções adormecidas, suscitando-lhe uma reflexão detida sobre a razão de a tragédia de Édipo Rei tê-lo impressionado tanto. Ela capta uma compulsão¹⁰, uma força interna imperativa, que nós reconhecemos. Nessa carta, Freud supõe que algo da mesma natureza estaria presente na obra de Shakespeare, em *Hamlet*, e levanta a suspeita de que *“algum evento real tenha instigado o poeta à sua representação, no sentido de que o inconsciente de Shakespeare compreendeu o inconsciente de seu herói.”* (FREUD apud MASSON, 1986, p.273).

⁹ Carta 71 - Esta carta encontra-se, também, publicada pela Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: v.1, p.314.

¹⁰ Segundo Laplanche e Pontalis (1992), no sentido de *Zwang* a palavra compulsão se inscreve tanto em Francês, como em português, numa série ligada a pulsão. Mais detalhes ver *Vocabulário da Psicanálise*, p.87.

Mas o que Freud denomina de inconsciente? Sabemos que sua constatação tanto da existência de uma cisão produzida na subjetividade quanto do inconsciente adveio das observações e das avaliações com neuróticos, a princípio hipnotizados e, posteriormente, com os não-hipnotizados. O inconsciente é para Freud, nesse momento, algo que se diferencia do consciente, algo que realmente não conhecemos, mas que somos obrigados a admitir sua existência por meio de suas compulsivas manifestações. Nele estão vivências infantis que foram afastadas da consciência.

Retomando, Sófocles e Shakespeare haviam conseguido captar e expressar algo do inconsciente, algo que, por algum motivo, estava adormecido, recalcado¹¹, desde o período da infância e que eles conseguiram apresentar para o público, sob a forma de criação artística.

Antes do envio dessa carta a Fliess, a compulsão¹² e a fantasia já haviam sido temas discutidos por Freud em outras correspondências. A compulsão que todos nós reconhecemos na lenda grega está relacionada às experiências que produzem prazer e àquelas que produzem desprazer, conseqüentemente, provocando o recalçamento. Quanto à fantasia, a partir da carta 61, escrita em 1897 (1996, v.1), Freud já havia afirmado que ela contém os impulsos derivados das cenas primitivas. São “*impulsos hostis contra os pais (desejo que eles morram)... desejo de morte, no filho, [que] está voltado contra o pai e, na filha, contra a mãe.*” (FREUD, 1897, p.304), os quais foram recalcados no período da infância.

Durante a nossa vida, nós conseguimos conter esses impulsos, porém, enquanto espectadores e diante da obra, presenciamos a realização deles por um personagem e imediatamente os reconhecemos. É isso que deixa Freud intrigado com a obra de arte, a

¹¹ O recalque é um processo que visa manter no inconsciente todas as idéias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora de prazer, afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico, transformando-se em fonte de desprazer. Roudinesco (1988, p.647)

¹² A compulsão é tema discutido no *Projeto para uma psicologia científica* e na Carta 52 (FREUD, 1996, v.1, p.405 e 284).

capacidade do artista em ‘tocar’ o público a ponto de levá-lo a reviver um passado longínquo de desejos primevos da infância. Freud explica:

Seu efeito não está no contraste entre o destino e a vontade humana, mas deve ser procurado na natureza específica do material com que esse contraste é exemplificado. Deve haver algo que faz uma voz dentro de nós ficar pronta a reconhecer a força compulsiva do destino no Oedipus. (FREUD, 1900, p.289).

A obra de Sófocles continua instigando Freud e por isso ele volta a citá-la em seu livro *A Interpretação dos sonhos* (1996, v.4/5). Só que, nesse livro, a tragédia de Édipo Rei é utilizada para comprovação de sua descoberta sobre a existência do complexo edipiano na infância. Para ilustrar sua teoria utiliza também *Hamlet*, de Shakespeare, apontando uma diferença entre as duas obras, qual seja, em *Hamlet*, a fantasia infantil é recalcada, ao contrário da fantasia infantil imaginária em Édipo, que é exposta e realizada.

Freud considera a tragédia de Édipo, de Sófocles, uma verdadeira obra de arte, porque *“o poeta nos compele, ao mesmo tempo, a reconhecer nossa própria alma secreta, onde esses mesmos impulsos, embora suprimidos, ainda podem ser encontrados”* (FREUD, 1900, p.289). O destino de Édipo nos comove porque poderia ter sido o nosso destino. Portanto, o poeta soube fazer com que conteúdo do material contido na obra, se identificasse ao mesmo conteúdo do material que cada um de nós possui registrado no psiquismo inconsciente. As fantasias mais primitivas, que um dia foram recalcadas da consciência e que permanecem no inconsciente, podem ser despertadas por meio dos textos criativos. Isso porque *“todos os textos genuinamente criativos são o produto de mais de um motivo único e mais de um único impulso na mente do poeta”* (FREUD, 1900, p. 289). Na escrita criativa estão contidas as fantasias infantis e os desejos dos escritores criativos.

Se nesse momento de primeiras reflexões, as fantasias contêm os impulsos derivados das cenas primitivas, o que são os desejos?

Verificamos que Freud no estudo dos sonhos, ao fazer uma investigação sobre os processos mentais mais profundos evidenciou que o sonho é, como via régia, o caminho que nos leva até o inconsciente, o sistema psíquico sede dos desejos.

Embora as primeiras elaborações sobre a natureza do desejo estejam desenvolvidas no *Projeto para uma psicologia científica*, escrito em 1895 (1996, v.1), Freud as retoma em 1900 no livro *A interpretação dos sonhos*. Segundo ele, o desejo tem sua gênese na “vivência de satisfação”. Antes de apresentarmos o que vem a ser a “vivência de satisfação”, precisamos lembrar que Freud procura explicar o funcionamento do aparelho psíquico por processos de estimulação, conversão e descarga de energia. Portanto, a vivência de satisfação está relacionada à quantidade de energia no organismo. Ela deve ter tido o seu início a partir de uma função simples, na qual o aparelho psíquico tendeu a manter tão baixo quanto possível o nível de estimulação, desenvolvendo, para essa finalidade, o esquema do arco reflexo, que permitiu descarregar as excitações provenientes do mundo externo. Mas as exigências da vida interferiram nessa função simples, ocasionando um desenvolvimento do aparelho psíquico. Com tal desenvolvimento, surgiram excitações internas, produzidas pelas necessidades internas ou físicas, que conduziram a uma ação específica capaz de produzir uma “modificação interna” ou uma “expressão emocional”, saciando essas necessidades. A partir da eliminação da tensão interna, causada por uma necessidade, surgiu uma percepção específica que foi associada a um traço mnêmico da excitação que a necessidade produziu. Assim, sempre que ocorrer a necessidade “*surgirá de imediato uma moção psíquica que procurará recatexizar a imagem mnêmica da percepção e reevocar a própria percepção, isto é restabelecer a situação original. Uma moção dessa espécie é o que chamamos de desejo*” (FREUD, 1900, p.595). A moção reproduz alucinatoriamente a satisfação original, retornando a algo que já existiu, mas que não mais existe.¹³

¹³ Exemplo disso é o bebê que, faminto, chora e esperneia e que tem sua fome saciada por um auxílio externo, pela mãe ou por alguém que cuida da criança. Mas, se o bebê novamente chorar de fome e o objeto real (mãe

Portanto, podemos inferir que o desejo não é da ordem da necessidade, embora fosse preciso sua presença num primeiro momento. Por ele estar ligado aos “traços mnêmicos” ele refere-se à ‘algo’ que falta e atesta a incompletude do homem. Se a vivência de satisfação implica um desejo de algo que falta, a incompletude seria então aquilo que impulsiona o artista à criação?

No texto freudiano, encontramos a afirmativa: “*nada senão o desejo pode colocar nosso aparelho anímico em ação*” (FREUD, 1900, p.596). Freud acrescenta que o curso da excitação no aparelho psíquico é regulado pelas sensações de prazer e desprazer, ocasionados pela quantidade de energia que é eliminada ou aumentada. O desejo é a força que coloca nosso aparelho psíquico em funcionamento. Ele nos mantém como seres desejantes.

É o desejo a razão do querer, do sonhar e do criar. O desejo está em estreita ligação com o sonho, ambos são produtos do inconsciente e se, por um lado o desejo é a “*única força impulsora para a formação dos sonhos*” (FREUD, 1900, p.597), por outro lado, os sonhos são manifestações das “*realizações de desejos*”. (FREUD, 1900, p.597).

Esta ligação nos interessa profundamente, pois pode ser articulada com o processo de criação artística: o desejo como moção pulsional tentando reencontrar uma satisfação original perdida, e a atividade artística como a forma pela qual o desejo obtém uma certa satisfação substitutiva, assim como na representação dos sonhos.

Tanto a obra de arte quanto os sonhos são a realização disfarçada de um desejo recalcado e uma manifestação distorcida do inconsciente, o qual não possui outro objetivo a não ser ter seus desejos satisfeitos. É nesse sentido que os sonhos e a obra de arte buscam, cada um à sua maneira, a realização de desejos que estão no inconsciente à espera de uma oportunidade para se realizar.

ou outra pessoa) não comparecer para sanar sua necessidade, uma moção pulsional retornará pela alucinação para a satisfação original.

Freud recorreu à literatura existente na época. Citou vários autores que se debruçaram sobre o tema do sonho, no sentido de elucidar a sua própria teoria, qual seja, a de que o sonho é uma manifestação da estrutura psíquica que se apresenta distorcida pelos mecanismos de descolamento e condensação. Freud também buscou no campo da arte, especificamente, na literatura, ilustração para duas de suas hipóteses: a primeira, a de que o sonho se manifesta através de imagens, enquanto expressão da realização de um desejo e, conseqüentemente, para evitar o desprazer; e a segunda, que o sonho contém a representação de fantasias universais e é realização de desejos infantis. (FREUD, 1900, p.39-294).

Freud também estudou os sonhos diurnos e demonstrou que eles são constituídos de fantasias conscientes, mas que neles “*há um grande número de fantasias inconscientes, que têm de permanecer inconscientes por causa de seu conteúdo e por se originarem de material recalçado*” (FREUD, 1900, p. 524). Como os sonhos, elas são também realizações de desejos e baseiam-se em impressões de experiências infantis. As fantasias inconscientes “*como qualquer outro componente dos pensamentos oníricos, são comprimidas, condensadas, superpostas umas às outras e assim por diante*” (FREUD, 1900, p.526). Nesse sentido, Freud aproxima a representação do sonho tanto noturno quanto os sonhos diurnos à arte, uma vez que eles são manifestações espontâneas, porém disfarçadas, do desejo, do inconsciente em busca de satisfação, por meio de imagens. A obra de arte é uma manifestação do desejo, representado pelas fantasias e expresso numa imagem que tem sua concretização na cena teatral, no papel, na tela, no mármore, na argila, na madeira, etc.

Embora Freud apresente essas idéias no livro *A interpretação dos sonhos*, Fliess já as conhecia desde 1898 por meio de uma carta¹⁴. Nela Freud comunica, também, após ler *Die Richterin – A juíza*, um conto de Conrad Ferdinand Meyer, que a obra literária elucida as

¹⁴ Carta 91 (FREUD, 1996, v.1)

fantasias infantis relacionadas aos pais e ao complexo edipiano. Nesse sentido, ela representa as fantasias infantis do romance familiar.

Ainda em *A interpretação dos sonhos*, no capítulo VI, encontramos Freud procurando achar algo que ligasse o processo de criação artística ao sonho, relacionando a limitação de algumas obras de arte em expressar seu conteúdo com a representação dos sonhos, nos quais os enunciados não se encontram em relações lógicas de pensamentos. Isso porque o conteúdo manifesto dos sonhos não revela o sentido latente que se encontra escondido sob aspectos incoerentes e absurdos. Segundo Freud, a pintura e a escultura encontram-se limitadas em relação à poesia *“que pode valer-se da fala; e aqui, mais uma vez, a razão de sua incapacidade está na natureza do material que essas duas formas de arte manipulam em seu esforço de expressar alguma coisa”* (FREUD, 1900, p.338)

Freud destaca essas três modalidades da arte e confere à poesia uma melhor expressão por ter, na escrita, a palavra e a fala. Contudo, entendemos que só porque a pintura e a escultura não se valem da fala não significa que elas não tenham uma linguagem. Seu esforço de expressar algo latente é detectado na utilização da técnica artística que “fala” por si só através das cores, dos contrastes, da textura, dos traços, etc. Não seria a poesia uma pintura com voz e a pintura uma poesia sem voz?¹⁵ Não buscam elas expressar os mesmos conteúdos psíquicos que a poesia e todas as outras modalidades da arte expressam, ou seja, os desejos e fantasias infantis do artista?

Ao serem comparados com os poetas, os artistas das artes plásticas não são inferiorizados. Suas pinturas ou esculturas são verdadeiras obras de arte, elas também nos comovem. Encontramos, por exemplo, a finalidade do pintor Iberê Camargo (1914-1994) numa frase simples: *“Não pinto modelos, mas emoções”* (MORAIS, 2000, p.136) e numa outra, em que a palavra é dispensável para o escultor Amílcar de Castro (1920-2002): *“a*

¹⁵ A frase original é um provérbio japonês: *“Um poema é uma pintura com voz: uma pintura é um poema sem voz.”* (MORAIS, 2000, p.110)

escultura é silêncio vivo, fundadora de um reino onde a palavra é inútil” (MORAIS, 2000, p.124)

Retomando Freud, sua convicção em relação à existência dos desejos inconscientes e das fantasias infantis segue seu curso na elaboração conceitual da psicanálise. Muito embora ele esteja distante de teorizar sobre um processo de criação artística, ele se apropria das obras para ilustrar ou comprovar suas hipóteses sobre os mecanismos psíquicos manifestos na clínica e em sua auto-análise.

Mas Freud vai ampliando sua teoria sobre essa energia que exige do aparelho psíquico o seu funcionamento, desde o início da vida do ser humano. Essa energia recebe o nome de pulsão. Para Freud, em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* – 1905 (1996, v.7), a pulsão é uma energia psíquica indestrutível, que pode ser transformada e distribuída entre as várias formas de energia e “*em si mesma, ela não possui qualidade alguma, devendo apenas ser considerada como uma medida da exigência de trabalho feita à vida anímica.*” (FREUD, 1905, p.159). Ela provém dos órgãos do corpo que fornecem as excitações e, diante da diversidade ou das múltiplas fontes de excitação sexual, o que distingue as pulsões entre si são suas fontes somáticas e seus alvos.

Implicado ao conceito de pulsão, Freud ao teorizar sobre a sexualidade infantil apresenta o conceito de sublimação¹⁶, que permite pensarmos sobre a origem do processo de criação artística. Sobre o processo de sublimação, Freud busca outros estudiosos para corroborar com a sua teoria, afirmando que historiadores da cultura parecem unânimes em supor que todas as realizações culturais ocorrem quando as forças pulsionais sexuais, na maior parte, desviam-se das metas sexuais e se orientam para novas metas. E, aqui, chamamos a atenção para a expressão ‘novas metas’, que nos permite pensar numa orientação pulsional

¹⁶ Segundo Roudinesco, foi no artigo *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud definiu pela primeira vez o que vem a ser sublimação e, que depois disso, “*em toda obra, e especialmente nos textos reunidos sob a categoria de psicanálise aplicada, a sublimação serviu para compreender o fenômeno da criação intelectual.*” (ROUDINESCO, 1998, p.734).

para o fazer artístico. Encontramos em Freud, ao tecer comentários sobre as excitações advindas do ‘tocar’ e do ‘olhar’, a afirmação de que a pulsão pode ser sublimada pelos artistas, originando, conseqüentemente, obras de arte. Contudo, a sublimação só é possível ao sujeito se ele redirecionar sua pulsão sexual para outras metas. Como exemplo, cita a curiosidade sexual sendo provocada pelos valores morais da cultura e desviada para as atividades artísticas. Assim para Freud se “*a progressiva ocultação do corpo advinda com a civilização mantém desperta a curiosidade sexual, que ambiciona completar o objeto sexual através da revelação das partes ocultas*” (FREUD, 1905, p. 148), o sujeito dela pode se desviar para metas artísticas, caso afaste o interesse dos órgãos genitais e consiga “*voltá-lo para a forma do corpo como um todo*” (FREUD 1905, p. 148).

Tendo como referência esse exemplo, podemos deduzir que, para se iniciar um processo de criação artística, a pulsão sexual do artista deve ser desviada do objeto sexual, no caso, do corpo não revelado que desperta a curiosidade sexual. Só assim, o corpo desnudo, como um todo, seria transformado num objeto não sexual, a partir do qual o artista poderia então ter a sua disposição a moção pulsional, o desejo para criar poesias, esculturas, pinturas, fotografias, etc..

Para Freud a pulsão está presente logo no início da vida do ser humano. A criança, desde o princípio, possui a pulsão sexual e as atividades sexuais a ela concernentes conforme a idade. Ele enfatiza que a principal fonte de prazer sexual infantil se caracteriza, primeiramente, pela excitação de determinadas partes do corpo, denominadas zonas erógenas e que sua satisfação é, portanto, parcial e auto-erótica. Durante a infância as pulsões sexuais não podem ser utilizadas nas funções reprodutoras, que são postergadas para uma etapa posterior. Para o alívio das excitações sentidas como desprazerosas despertam-se forças anímicas contrárias que erigem o asco, a vergonha e a moral. Por influência da educação e da

moralidade essas forças, que têm seu início no período de latência da criança, sofrem uma espécie de sublimação e podem permanecer por toda a vida.

Freud nos chama a atenção, também, para a disposição perversa originária e universal da pulsão humana que, durante o desenvolvimento, pode variar. Uma constituição perverso-polimorfa infantil pode conduzir a três desfechos diferentes. Quando a disposição constitucional é anormal e reforçada com o amadurecimento, o desfecho é uma vida sexual perversa; quando a disposição passa pelo processo do recalçamento, o desfecho é o adoecimento ou a neurose e, quando as excitações são muito intensas e encontram escoamento e emprego em outros campos, não oferecendo perigo ao aparelho psíquico, o desfecho é a sublimação.

Assim, percebemos que é a existência da sexualidade infantil que determina a constituição psíquica do adulto e que permite a Freud fazer algumas considerações sobre o processo de criação artística a partir da pulsão sublimada da disposição perversa originária.

Ao finalizar suas considerações nos ensaios sobre a teoria da sexualidade infantil, Freud faz uma síntese sobre o processo de sublimação:

no qual as excitações hiperintensas provenientes das diversas fontes da sexualidade encontram escoamento e emprego em outros campos, de modo que de uma disposição em si perigosa resulta um aumento nada insignificante da eficiência psíquica. Aí encontramos uma das fontes da atividade artística[...] (FREUD, 1905, p. 225)

E, como já sabemos, quando há excitações hiperintensas no aparelho psíquico, surge o desprazer ocasionado pelo aumento na quantidade da energia sexual, para eliminar o desprazer a energia sexual precisa ser liberada. No caso da sublimação, essa energia sexual pode ser utilizada para outros fins, escoada e aplicada em outros campos. Dentre os campos em que aconteceria o escoamento e emprego da energia sexual está o campo da arte. E aqui

encontramos uma das fontes da atividade artística: a energia sexual ou a pulsão, que ao ser sublimada, pode dar início ao processo de criação artística.

O estudo sobre *Os chistes* (1996, v.8) também nos interessa de perto, uma vez que, em sua relação com o inconsciente, Freud aponta que eles são originados no inconsciente. Neles se encontram os mesmos mecanismos do sonho (condensação e deslocamento) que procuram inibir ou enganar a censura, deslocando a energia psíquica e representando-a de forma indireta. Sua expressão é o exercício da função lúdica da linguagem, ao contrário do sonho, que é o pensamento em imagens.

Os chistes visam ao prazer, e a essência deles está nos métodos técnicos empregados pelo artista. Freud chega a afirmar que o artista consegue submeter as emoções às fontes do prazer humorístico e, conseqüentemente, transformar em humor algo que nos traria horror ou aquilo que nos seria repulsivo. Isso porque há um deslocamento humorístico.

Ele estuda a técnica do chiste, mostra o mecanismo de prazer nele empregado e descreve o seu aspecto social e sua relação com o sonho e com o inconsciente. É interessante ressaltarmos o aspecto social do chiste, que só atinge o seu objetivo na presença de, no mínimo de três pessoas: do autor do chiste, de seu destinatário e do espectador. Essas pessoas suportam o recalque, devido ao deslocamento e à condensação, que lhes conferem uma expressão socialmente aceitável. O artista, utilizando-se do chiste, permite a fruição de um gozo, em decorrência da suspensão momentânea do recalque. Algo que o recalque repeliria ou manteria no inconsciente torna-se expresso e oferece prazer às pessoas que participam do chiste.

Assim como a técnica empregada pelos artistas nos chistes tem a finalidade, pelo trabalho intelectual, de extrair humor e prazer de situações repulsivas e que causam desprazer. Freud vai nos mostrar em *Tipos psicopáticos no palco* (1996, v.7) que também no drama

encontramos uma técnica artística com a finalidade de “*abrir fontes de prazer ou gozo em nossa vida afetiva*” (FREUD, 1906, p. 292).

É nesse texto que Freud demonstra como o drama propicia ao público um desabafo, um gozo ou alívio através da descarga da excitação sexual advinda de um afeto despertado e chega a comparar o envolvimento do adulto no drama ao brincar da criança, que realiza suas expectativas de se igualar aos adultos.

Explica que o artista-autor do drama intencionalmente propicia uma identificação do espectador com o herói. Dessa identificação o espectador extrai seu gozo de uma ilusão, na qual o desejo é realizado imaginariamente e entrega-se “*sem temor a seus impulsos sufocados, com a ânsia de liberdade nos âmbitos religioso, político, social e sexual*” (FREUD, 1906, p.293). Entrega-se porque sabe que ele faz parte de um jogo teatral que não lhe traz ameaça nem perigo e que, no palco, há um outro atuando e sofrendo em seu lugar.

Além do drama, vale destacar outras formas de criação literária apontadas por Freud, por meio das quais o público extrai o prazer ou o gozo. Por exemplo, assim como a dança, a poesia lírica alivia uma sensibilidade variada e intensa, enquanto na poesia épica o gozo advém do triunfo do herói. Já o drama permite uma possibilidade maior de revivência dos afetos e, conseqüentemente, também, do usufruto de uma quantidade maior de prazer, advinda do sofrimento e do infortúnio do herói. O drama é mais complexo do que a comédia, que desperta e aplaca a inquietação e a tragédia, na qual o sofrimento se concretiza. Com exceção do sofrimento físico, ele tem como tema todos os tipos de sofrimentos, mas dele sempre se extrai o prazer.

O drama deve introduzir o espectador no sofrimento por meio de conflitos, de lutas, e Freud destaca os tipos de dramas. São eles: o religioso, o social, de caracteres e o drama psicológico. Esse último nos interessa particularmente porque é “*na própria alma do herói que se trava a luta geradora do sofrimento: são os impulsos desencontrados que se*

combatem, numa luta que não culmina na derrota do herói, mas na extinção de um de seus impulsos” (FREUD, 1906, p. 295).

Quando a fonte de sofrimento não é o conflito entre duas forças dotadas de consciência, mas entre um impulso consciente e uma moção recalcada, o drama psicológico se converte em drama psicopatológico. Nesse caso, o espectador tem que ser um neurótico para poder extrair dele o gozo ou prazer, frente à revelação e ao reconhecimento, consciente ou não, da moção recalcada. Isso porque, no neurótico, *“o recalçamento está sempre à beira do fracasso; é instável e requer um gasto constantemente renovado – justamente o gasto que lhe é poupado pelo reconhecimento da moção”* (FREUD, 1906, p. 295). O dramaturgo, porém, deve ser hábil para que a moção não se revele em si mesma.

Assim como Shakespeare em *Hamlet*, o espectador é ‘tocado’ pelo drama e *“os retornos do recalcado, por provocarem uma resistência menor, chegam à consciência, ao passo que o próprio recalcado não consegue fazê-lo”* (FREUD, 1906, p. 296). O espectador é envolvido pelo drama, no qual evitam-se as resistências, possibilitando uma identificação com o herói (que não é doente, porém torna-se um). Dessa maneira, o dramaturgo propicia uma situação na qual podemos manter recalcada a moção existente em todos nós e, o mais importante, ele consegue desviar a nossa atenção.

Se, como vimos no início deste capítulo, o inconsciente do herói é compreendido pelo inconsciente do poeta, podemos inferir que a verdadeira obra de arte é aquela que nos leva a uma identificação inconsciente com o mundo subjetivo do artista, abrindo, portanto, as fontes de prazer ou gozo em nossa vida afetiva.

Já em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1996, v.9), Freud tenta fazer evoluir a psicanálise, por meio de reflexões sobre o processo de criação artística numa outra obra literária. Freud, nesse texto, propôs uma análise sobre Nohbert Hanold e Zoe Bertgang, suas atividades e manifestações psíquicas, como se eles fossem pessoas reais e não personagens

criados por Jensen. No conto de Jensen, os personagens retratam o que há de mais real do psiquismo humano e que é captado pela mente do artista. Por isso, para Freud era *“como se a mente do autor não fosse um instrumento capaz de deformar ou obscurecer, mas um instrumento totalmente límpido”* (FREUD, 1907, p.45). Ele conclui afirmando que a obra desvelada estaria intimamente ligada à personalidade do autor e por essa razão, vai procurar nos processos psíquicos do autor os fundamentos da Psicanálise e os mecanismos psíquicos envolvidos no processo de criação. Ele assegura que as descrições de Gradiva poderiam ser tomadas como um estudo psiquiátrico, uma vez que os personagens representam fielmente a realidade. E acrescenta:

Dizem que um autor deveria evitar qualquer contato com a psiquiatria e deixar aos médicos a descrição dos estados mentais patológicos. A verdade, porém, é que o escritor verdadeiramente criativo jamais obedece a essa junção. A descrição da mente humana é, na realidade, seu campo legítimo; desde tempos imemoriais ele tem sido um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica. (FREUD, 1907, p.47)

Para Freud o verdadeiro artista conhece a mente humana. Com sua sensibilidade ele é capaz de sentir, captar, descrever e expressar os estados psicológicos e psicopatológicos. Por possuir essa capacidade ele não necessita dessa junção com a psiquiatria, já que detém esse saber. Embora Freud não consiga explicar este fato, ele tenta investigar a origem e a função da criação literária. Ele aponta que o escritor criativo é aquele que tem também capacidade de se antecipar à ciência, revelando verdades. Assim, o artista não precisa conhecer os conceitos da psicanálise para criar, porém podemos reconhecer na sua obra os mecanismos psíquicos implicados no processo de criação.

Freud, que buscava fazer uma ‘ciência psicanalítica’, arrisca uma hipótese comum aos psicanalistas e aos artistas sobre a gênese do processo criativo:

Provavelmente bebemos na mesma fonte e trabalhamos com o mesmo objeto, embora cada um com seu próprio método. A concordância em nossos resultados

parece garantir que ambos trabalhamos corretamente. Nosso processo consiste na observação consciente de processos mentais anormais em outras pessoas, com o objetivo de poder deduzir e mostrar suas leis. Sem dúvida o autor procede de forma diversa. Dirige sua atenção para o inconsciente de sua própria mente, auscultando suas possíveis manifestações, e expressando-as através da arte, em vez de suprimi-las por uma crítica consciente.(FREUD, 1907, p.83-84)

Tanto a psicanálise como a arte bebem na mesma fonte. Suas raízes encontram-se no inconsciente, de onde originam o desejo e a moção pulsional. No entanto, para Freud o artista, ao buscar as manifestações dos estados psicológicos na própria mente, experimenta, a partir de si mesmo, as leis do inconsciente. Ao contrário do “cientista da psicanálise”, ele não precisa claramente se dar conta dessas leis e nem se preocupar em expô-las, pois elas são espontaneamente incorporadas à sua criação. Contudo, a obra de arte exprime algo novo, que foi transformado a partir do conteúdo psíquico que constitui sua personalidade e sua vivência pessoal.

O imenso interesse de Freud em querer desvendar como o artista consegue promover o processo de criação faz com que ele, cinco anos mais tarde, retome suas reflexões sobre o conto de Jensen. Freud acrescenta no pós-escrito deste ensaio que suas investigações haviam adquirido outro propósito sobre as criações dos escritos imaginativos, qual seja, *“não mais procura nelas somente uma confirmação das descobertas feitas em seres humanos neuróticos e banais; também quer conhecer o material de lembranças e impressões no qual o autor baseou sua obra, e os métodos e processos pelos quais converteu esse material em obra de arte”* (FREUD, 1912, p.87).¹⁷

Nesse percurso em busca da elucidação do que seja o processo de criação artística, notamos que *Escritores Criativos e devaneio* (1996, v.9) é o primeiro texto no qual Freud elabora uma teoria sobre a criatividade, a partir da criação literária. Freud inicia a sua investigação perguntando-se: *“de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu*

¹⁷ Freud conta-nos que teve a intenção de relacionar o conto aos dados biográficos de Jensen, tentou aproximar-se dele por correspondência, para obter dados pessoais, mas o autor negou sua contribuição.

material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes.” (FREUD, 1908, p.135) Freud se interroga a respeito da origem da criação artística e sobre o impacto causado pela obra em nós. Procura primeiramente investigar o artista e conclui que o artista ao ser interrogado, não consegue dar-nos uma explicação satisfatória.

Não encontrando uma explicação do artista sobre a natureza da criação, Freud se depara com a fala dos poetas, que se consideram pessoas comuns e afirmam que, no íntimo, todos somos poetas. Embora Freud saiba que nem todo mundo é poeta, que nem todo mundo é capaz de realizar uma obra artística, ele parte para a investigação das atividades que se assemelham à criação literária. Encontra na infância os primeiros traços de atividade imaginativa. A semelhança se encontra exatamente no brincar da criança. Segundo Freud, quando a criança brinca, ela se comporta como um escritor *“pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrada”*. (FREUD, 1908, p.135). A criança sabe a diferença entre o brincar e a realidade e não só leva a sério a brincadeira, como também investe grande quantidade de emoção. Porém,

a antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real. Apesar de toda a emoção com que a criança catexiza seu mundo de brinquedo, ela o distingue perfeitamente da realidade, e gosta de ligar seus objetos e situações imaginativas às coisas visíveis e tangíveis do mundo real. Essa conexão é tudo o que diferencia o ‘brincar’ infantil do ‘fantasiar’. (FREUD, 1908, p.135)

A criança, na brincadeira, repete sua experiência real. Mesmo quando essa experiência é desagradável, ela imita os adultos, porém a criança e seu mundo de brinquedo não fazem arte, ao contrário do escritor e seu mundo de fantasia. Embora a atitude do escritor se assemelhe à da criança ao brincar, levando a sério sua tarefa, investindo grande quantidade de emoção e mantendo uma distinção entre esse mundo e a realidade, ao fantasiar ele marca a diferença em

relação ao que é arte. A diferença está na busca do prazer usufruindo a função das fantasias e no fato do artista criar para um público, como veremos posteriormente.

Uma das teses de Freud é que a pessoa feliz nunca fantasia, assim sendo, a pessoa que fantasia o faz para tornar prazerosas aquelas experiências que se fossem reais trariam desprazer. Nas palavras de Freud: *“As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória”* (FREUD, 1908, p.137). Freud relaciona a fantasia ao sonho e compara o escritor imaginativo com aquele que sonha em plena luz do dia. Concebe a obra literária como um devaneio, um substituto do brincar infantil em busca do prazer. Se até então Freud fazia referência ao desejo e à fantasia como conteúdos do inconsciente, como entender este sonhar acordado ou este devaneio do artista? Para resolver essa questão devemos retornar ao livro *A interpretação dos sonhos*. No VII capítulo, Freud deixa explícito que, na elaboração onírica, a fantasia está ligada ao desejo inconsciente por um lado e, por outro, está presente na elaboração secundária, já sob o efeito da censura.

Assim, podemos prosseguir retomando o brincar infantil e a fantasia do adulto. Segundo Freud, ao crescer, a pessoa deixa de brincar, como que renunciando ao prazer obtido quando brincava, mas na verdade ela não renuncia ao prazer que já experimentou, apenas o substitui. Assim, a criança quando pára de brincar *“só abdica do elo com os objetos reais; em vez de brincar, ela agora fantasia”* (FREUD, 1908, p.136). Ele afirma que tanto a fantasia quanto a criação são derivados da insatisfação com o real e possuem a mesma fonte. Mas assinala que o que delas é resultante é diversificado. Quem fantasia esconde o que fantasiou das outras pessoas. No entanto, quem criou pode apresentar sua criação ao público.

A questão do tempo na fantasia é fundamental para entendermos o processo de criação. A fantasia se caracteriza pelo entrelaçamento do passado, presente e futuro, por meio do desejo. O desejo faz uso de uma ocasião do presente para construir, segundo o passado, um

quadro do futuro. Assim, Freud aplica à obra do escritor a tese da fantasia, os três períodos do tempo e o desejo que os entrelaça. Freud estuda as conexões entre a vida do escritor e sua obra e percebe que *“uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa”* (FREUD, 1908, p.141).

Diante do que foi exposto, perguntamo-nos: qual seria a relação entre uma experiência no presente e a realização de um desejo por meio da fantasia? Encontramos em *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental* (1996, v.12), a seguinte explicação: para alguns de nós, neuróticos, a realidade é insuportável, e é por isso, que os processos psíquicos buscam alcançar o prazer e a *“atividade psíquica afasta-se de qualquer evento que possa despertar desprazer”*. (FREUD, 1911, p.238). Esse afastamento da realidade é efetuado por meio do recalque, em consequência do conflito vivenciado pelo ego.

O ego sob o domínio do prazer está constantemente trabalhando para evitar o desprazer e buscando o prazer, enquanto o ego sob o domínio da realidade está lutando para proteger-se contra os danos que possam ocorrer caso a pulsão sexual insista na obtenção do prazer. Portanto, quando o ego do artista se depara com uma realidade que impossibilita a obtenção de satisfação através do objeto real, ele encontra uma solução diferente da do recalque, pela fantasia. Na fantasia ele consegue satisfazer a pulsão, permanecendo assim sob o domínio do princípio do prazer. Dessa forma, Freud nos aponta uma saída para o conflito, uma possibilidade de reconciliação entre as pulsões, os dois princípios e o ego, através da fantasia que suscitará o fazer artístico. Segundo ele, o artista

se afasta da realidade porque não pode concordar com a renúncia à satisfação pulsional que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos completa liberdade na vida de fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade. (FREUD, 1911, p.242)

Neste caso, o dos artistas, as fantasias são transformadas em obras de arte. Para Freud, existe um elo entre a fantasia e a criação e é por isso que a obra de arte pode ser apresentada ao público e passar pelo crivo dos valores sociais. A obra contém em si os conteúdos das fantasias proibidas, recalcadas, do artista, mas, por estarem tais conteúdos disfarçados, podem ser aceitos e valorizados socialmente.

Assim, a resposta para a questão que levantamos há pouco, sobre a relação existente entre uma experiência do presente e a realização de um desejo por meio da fantasia está no texto freudiano que nos aponta dois caminhos para a busca de satisfação: o recalque e a sublimação. Verificamos que nas *Cinco lições de Psicanálise* (1996, v.11), Freud explicita mais claramente o que vem a ser a pulsão recalcada e a pulsão sublimada, e complementa nosso estudo sobre o processo de criação artística.

Nele, Freud explica que, para o neurótico, a fuga de uma realidade insatisfatória se transforma em sintoma e para o artista, em elemento de criação artística. A pulsão recalcada acaba causando o adoecimento das pessoas por não terem suas pulsões sexuais satisfeitas, ora por obstáculos exteriores, ora pela ausência de adaptação interna. Mas nem sempre a solução para um conflito está no adoecimento. A solução pode ser efetuada por meio de um afastamento da realidade, por exemplo, por meio da fantasia. A fantasia contém a própria natureza constitucional da personalidade do artista e a maior parte de seus sentimentos recalcados. É por meio dela que o artista busca “*compensar as deficiências da realidade, engendrando realizações de desejos*” (FREUD, 1910, p. 60). Elas permitem ao artista um caminho de regresso à realidade por meio da obra de arte. Nas palavras de Freud,

Quando a pessoa inimizada com a realidade possui dotes artísticos (psicologicamente ainda enigmáticos) podem suas fantasias transmutar-se não em sintomas senão em criações artísticas; subtrai-se desse modo à neurose e reata as ligações com a realidade. (FREUD, 1910, p.61)

É interessante ressaltar que, se para Freud os dotes artísticos constituem-se em enigmas, ele não tem dúvida de que a saúde, a neurose e a sublimação dependem da solução dos conflitos entre as pulsões e o ego. Ele nos adverte que uma parcela da pulsão sexual sempre necessita de satisfação direta que deve ser alcançada na vida, pois *“se o cerceamento da sexualidade for exagerado, trará consigo todos os danos duma exploração abusiva.”* (FREUD, 1910, p.64). Isso evidencia que, no processo de criação artística, a sublimação é dependente das soluções assumidas pelo ego do artista. Não podemos afirmar que todos artistas estão isentos do adoecimento ou que estão sempre prontos para criar. Embora o artista possua dotes artísticos e conhecimento das técnicas do seu ofício, isso não é suficiente para que surja a obra de arte. A presença destes é imprescindível, mas não o suficiente. Para iniciar um processo de criação artística ele tem que ter uma moção pulsional, um ímpeto de criar.

Freud nos aponta que, a partir do estudo das fantasias, é possível compreender qual é o conteúdo do material que será utilizado pelo artista num processo de criação. Ele será mais específico ao tratar do material literário usado pelo escritor. Questionando como o escritor consegue com sua obra provocar emoções, aponta o caminho, do exame das fantasias. Ele nos conduz aos problemas dos efeitos poéticos. Esses efeitos poéticos ou técnica do escritor suaviza e disfarça os devaneios egoístas e as fantasias proibidas, causando no público um ‘prazer preliminar’ que possibilita a liberação de um prazer ainda maior. É por meio da atividade psíquica e pelo meio formal da arte que advém *“todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona [que] é da 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, 1908, p.143).

Assim, o despertar do ‘prazer preliminar’ é traduzido por Freud como sendo o prazer infantil, gerado pela expressão da sensibilidade, por meio da atividade psíquica e da técnica do artista. O escritor nos proporciona o deleite dos nossos próprios devaneios e fantasias,

possibilita um prazer advindo do alívio da tensão em nosso aparelho psíquico, ao depararmos com os nossos devaneios e fantasias, sem censura, auto-acusações ou vergonha. Tal alívio da tensão é possível porque a pulsão sexual obtém sua cota de satisfação sem que um novo recalque seja necessário.

Freud consegue identificar o conteúdo do material que o artista transforma e como o artista trabalha com ele, mas sobre o efeito que as obras de arte exercem sobre nós ainda não está totalmente esclarecido. Como veremos, apenas em 1914 levantará a hipótese sobre a intenção do artista, ao fazer um estudo sobre o Moisés de Michelangelo.

Contudo, Freud já havia procurado abordar a gênese da criatividade de Leonardo e de sua capacidade de impressionar o público por meio de suas obras no artigo *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1996, v.11), no qual também se detém sobre o tema da sublimação. Uma diferença marcante da atitude e do interesse de Freud sobre o processo de criação artística é que desta vez sua investigação não é especialmente a literatura, mas, sobretudo, a pintura. Baseando-se numa única lembrança infantil de Leonardo, Freud visa explicar o processo de criação artística do quadro de *Sant'Ana com a Madona e o menino*. Nesse quadro, estaria representada toda a essência da história da vida infantil de Leonardo. Para Freud, Leonardo teria se tornado artista em consequência de aspectos marcantes de sua infância atribulada e de uma tendência ao prazer visual, surgida nos primeiros anos de infância. Ele teria conseguido sublimar a maior parte de sua pulsão, substituir seu objetivo imediato por outros objetivos desprovidos de caráter sexual e que, por isso mesmo, sua abstinência sexual levava-o a direcionar sua libido à criação. Segundo Freud,

A natureza generosa deu ao artista a capacidade de exprimir seus impulsos mais secretos, desconhecidos até por ele próprio, por meio dos trabalhos que cria; e essas obras impressionam enormemente outras pessoas estranhas ao artista e que desconhecem, elas também, a origem da emoção que sentem.(FREUD, 1910, p. 113)

O desconhecimento desse precioso conteúdo que dá origem ao processo criativo e à obra não constitui uma característica exclusiva de Leonardo da Vinci, mas de todos os artistas. Para Freud, é necessário “*considerarmos a transformação enorme que terá de sofrer qualquer impressão vivida por um artista antes que ela venha a ser transformada em uma contribuição para uma obra de arte [...]*” (FREUD, 1910, p.113). Tal transformação possibilita a obra ser um objeto que impressiona o público. Dentro desse contexto, tivemos a oportunidade de averiguar que o artista não precisa conhecer teoricamente as leis do inconsciente, pois ele espontaneamente acaba incorporando-as em sua criação. São essas mesmas leis do inconsciente que determinam a atividade artística e o conteúdo psíquico que forma o material que, ao ser trabalhado, originará a criação. Estando o conteúdo psíquico representado na obra, o público dele se apropria e dele extrai o prazer.

Nesses termos, o processo de criação nos parece simples, porém levantamos algumas questões: por que a capacidade de exprimir os impulsos mais secretos é privilégio do artista? Qual é gênese dos dotes artísticos? De onde vem essa capacidade do artista de despertar emoção no público, por meio de suas obras?

Algumas respostas a essas perguntas podem ser encontradas na Estética. Freud delas se aproxima no texto *O Interesse científico da Psicanálise* (1996, v.13), no qual Freud afirma que a psicanálise “*esclarece satisfatoriamente alguns dos problemas referentes às artes e aos artistas, embora outros lhe escapem inteiramente.*” (FREUD, 1913, p.188). Freud confessa que está à espera de novos estudos que irão proporcionar à psicanálise um conhecimento sobre a maioria das questões relacionadas à criação e à apreciação artística. Ele reconhece as limitações de sua teoria, mas não deixa de tecer elaborações sobre a arte, a obra e o artista.

Nesse texto a arte é entendida como uma atividade destinada a apaziguar os desejos não satisfeitos, tanto os desejos do próprio artista, quanto os desejos de seus espectadores, por meio da obra de arte. Isso porque o artista faz com que suas fantasias pessoais sejam

transformadas em algo que atenua o que nelas é ofensivo. Ao fazer essa transformação, também oculta aquilo que lhe é pessoal. O artista, ao criar, obedece às leis da beleza, ou seja, ao criar, ele segue as leis estéticas de seu tempo. No produto resultante do processo de criação, o artista consegue, por um lado, representar aquilo que é latente, que contém suas impressões da infância e, por outro, manifestar o prazer artístico, que seduz aqueles que a apreciam.

Em relação ao campo da arte, não podemos omitir a importante consideração de Freud de que a arte é o único campo da civilização humana que manteve a onipotência de pensamentos. Somente nesse campo, assegura Freud, um homem consumido por desejos pode fazer algo que se assemelhe à satisfação dos mesmos, num jogo lúdico, como se fosse algo real. Mas isso só é possível graças à ilusão artística. Na arte,

os símbolos e os substitutos são capazes de provocar emoções reais. Assim, a arte constitui um meio-caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados da imaginação – uma região em que, por assim dizer, os esforços de onipotência do homem primitivo ainda se acham em pleno vigor. (FREUD, 1913, p.188)

Nesse sentido, a ilusão poupa o artista de sentimentos desagradáveis, permitindo-lhe satisfações dos seus desejos, por meio das fantasias. Embora essas satisfações substitutivas oferecidas pela arte sejam fundamentadas em ilusões, elas são eficazes psiquicamente por causa do importante papel que a fantasia tem na vida mental do ser humano. Portanto, é na atividade e na produção artística que os desejos não gratificados do artista são apaziguados. É na obra que o público, comovido, encontra uma oportunidade para a realização de suas fantasias.

Enfatizamos que a natureza da fantasia e do devaneio do artista é constituída por aspectos conscientes e inconscientes. É no ensaio intitulado *O Inconsciente* (1996, v.14) que Freud determina a natureza de ambos:

Por um lado, são altamente organizados, livres de auto-contradição, tendo usado todas as aquisições do sistema Cs., dificilmente distinguindo-se, a nosso ver, das formações daquele sistema. Por outro, são inconscientes e incapazes de se tornarem conscientes. Assim, qualitativamente pertencem ao sistema Pcs., mas factualmente, ao Ics. (FREUD, 1915, p.195)

Portanto, a fantasia e o devaneio do artista podem ser considerados sob esses dois aspectos, o consciente e o inconsciente. Assim como os sonhos, eles possuem conteúdos manifestos e latentes, mas se diferenciam dos sonhos na medida em que seus conteúdos são trabalhados em busca da beleza formal para despertar a comoção do público. Essa é uma diferença fundamental entre o artista e o não artista.

Freud nas *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (1996, v.16), nos informa que entre o não artista e o artista existem caminhos que podem levar ao adoecimento ou não. Ambos procuram afastar-se da realidade por não obterem dela satisfação, refugiando-se na fantasia. Porém a produção de prazer obtida pelo não artista através da fantasia é muito limitada, ao contrário, da produção de prazer encontrada pelo artista por meio da arte, pois ele

sabe como dar forma a seus devaneios de modo tal que estes perdem aquilo que neles é excessivamente pessoal e que afasta as demais pessoas, possibilitando que os outros compartilhem do prazer obtido nesses devaneios. [...] Ademais, possui o misterioso poder de moldar determinado material até que se torne imagem fiel de sua fantasia; e sabe, principalmente, por em conexão uma tão vasta produção de prazer com essa representação de sua fantasia inconsciente, que, pelo menos no momento considerado, as representações são sobrepujadas e suspensas. (FREUD, 1917, p.378)

Os devaneios do artista a que Freud se refere são manifestações disfarçadas do desejo. Os devaneios estão em conexão com a fantasia inconsciente equiparada ao desejo inconsciente, embora apresentem também componentes do consciente, que incluem a consciência, a capacidade técnica e conceitual da arte. Todos eles estão impregnados pelas experiências e pelos valores do artista. Eles são modelados no material pelo artista e funcionam como um ímã da obra, atraindo o público.

Tal atração leva Freud a apreciar e mesmo a teorizar sobre as grandes obras de arte. Porém, ele confessa que não é um conhecedor de arte e que não possui conhecimento sobre as técnicas da arte. Afirma também que se revolta contra o fato de não entender o por que de ficar tão comovido diante delas, de passar tanto tempo contemplando-as.

As obras de arte, com exceção da música, sempre exerceram sobre Freud uma enorme atração. Segundo ele,

uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas, embora, para o artista, o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. [...] um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos freqüência a pintura.[...] precisamente algumas das maiores e mais poderosas criações de arte constituem enigmas ainda não resolvidos[...]. (FREUD, 1914, p.217)

Por se constituírem enigmas, as obras de arte suscitam respostas e em busca delas, Freud dedica mais um artigo, *O Moisés de Michelangelo* (1996, v.13). Ele suspeita que o que prende nossa atenção e nos fascina numa obra de arte é a intenção do artista, que ultrapassa a compreensão intelectual. Segundo Freud, por meio da obra, o artista visa “*despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar.*” (FREUD, 1914, p.218). Como vimos, a fantasia contida na obra acaba sendo identificada a fantasia daquele que a aprecia e que, ao mesmo tempo, se comove. Tal comoção é propiciada em virtude da ousadia de criar do artista. Ousadia de evocar e satisfazer as pulsões repletas de desejos.

Despertar essa comoção através da obra de arte parece ser uma atitude intencional do artista, e Freud se pergunta por que a intenção do artista não poderia ser comunicada e compreendida em palavras. Ele arisca uma resposta: parece ser impossível compreender uma grande obra arte sem uma análise. E, para se ter acesso ao conteúdo e ao significado de uma obra, é necessária uma interpretação. Então Freud busca interpretar o Moisés de

Michelangelo¹⁸ apreciando-lhe detalhes como a postura da mão, a posição das tábuas da lei, a barba, e dá movimento à estátua, para no final concluir que Michelangelo desvia-se em relação à história bíblica e traz algo novo para a figura de Moisés. Segundo Freud, ele cria um Moisés que domina a fúria, congela a ira, o sofrimento e o desprezo. Ao preservar as tábuas ele renuncia a satisfação de seus sentimentos. Nas palavras de Freud o artista

colocou um Moisés diferente na tumba do Papa, um Moisés superior ao histórico ou tradicional. Modificou o tema das tábuas quebradas; não permite que Moisés as quebre em sua ira, mas faz que ele seja influenciado pelo perigo de que se quebrem e o faz acalmar essa ira, ou pelo menos, impedi-la de transformar-se em ato. Dessa maneira, acrescentou algo novo e mais humano à figura de Moisés; de modo que a estrutura gigantesca, com sua tremenda força física, torna-se apenas expressão concreta da mais alta realização mental que é possível a um homem, ou seja, combater com êxito uma paixão interior pelo amor de uma causa a que se devotou. (FREUD, 1914, p.237)

Freud levanta a hipótese de ter-se enganado em sua interpretação, que talvez essa tenha sido demasiado séria e profunda quanto aos detalhes. É possível que o artista tenha introduzido tais detalhes arbitrariamente ou por razões formais, sem nenhuma intenção por trás deles.

Se Freud enganou-se ou não quanto aos detalhes serem intencionais e terem esse ou aquele significado, isso não nos cabe analisar. Devemos, no entanto, admitir que a atitude de Freud em buscar entender o efeito da obra de Michelangelo sobre ele é de suma importância para o nosso propósito de responder o que é o processo de criação artística. Pois, ao contemplar o Moisés, ‘algo novo’ surge para Freud, e ‘uma paixão interior’ emerge da estátua contendo um sentido para ele. Sendo assim, a intenção do artista aí se concretiza. A obra ‘tocou’ Freud.

Quando Freud afirma que “*Michelangelo foi até o limite máximo do que é exprimível em arte [e que] talvez na estátua de Moisés [ele] não tenha alcançado um êxito completo*”

¹⁸ Devemos registrar que alguns anos depois Freud acrescenta nos *Pós-escritos a Moisés de Michelangelo*, que vários autores comentaram sobre esta obra de arte corroborando para que aumente a probabilidade de que a sua interpretação da estátua de Moisés seja correta. Mais detalhes ver Freud (1996, v.13, p.241).

(FREUD, 1914, p.239) talvez isso se deva ao fato de ele não ser um conhecedor das técnicas da arte ou talvez ele não tenha percebido que algo lhe era negado¹⁹ a ser visto na obra. Pensamos que a utilização das palavras por Michelangelo de nada acrescentaria à compreensão do Moisés para Freud, porque a obra contém uma expressão do ‘sentir’²⁰ do artista, que necessariamente não precisa levar o espectador a significados conceituais. Ela foi criada para ser sentida, para despertar e satisfazer os desejos inconscientes e, conseqüentemente, para produzir comoção. Muito embora Freud tente empreender uma interpretação, pensamos que ele próprio, como espectador, tenha sido ‘tocado’ pela obra e que tenha tido seus desejos inconscientes afetados. Isso também não nos cabe analisar. Devemos apontar, no entanto, que para Freud a escultura de Moisés não foi fácil de ser interpretada ou compreendida por ele. Se por um lado a escultura traz dificuldades de compreensão para Freud, por outro, a literatura e o teatro lhe proporcionam um entendimento e contribuem com suas elaborações sobre os recursos da técnica utilizados pelo autor.

Na *Conferência II* (1996, v.15), Freud cita uma descrição de Otto Rank sobre o lapso de língua²¹ em o *Mercador de Veneza*, apontando a habilidade de expressão de Shakespeare. No Ato III, Cena 2, a personagem deve respeitar a vontade de seu pai e se submeter a um sorteio, no qual se encontram vários pretendentes para desposá-la. Dentre os pretendentes está alguém que ela ama, a quem, porém, está proibida de confessar o seu amor. Após se ver livre dos pretendentes indesejados e diante da possibilidade do seu amado fazer a escolha errada, ela acaba dizendo-lhe mais do que um indício sutil.²² Assim, a personagem que deveria

¹⁹ Anos mais tarde, Freud perceberia nas associações de seus pacientes que negar um “conteúdo de uma imagem ou idéia reprimida pode abrir caminho até a consciência” e que isso “constitui um modo de tomar conhecimento do que está reprimido”, uma vez que a “função intelectual está separada do processo afetivo” e um juízo negativo é substituto intelectual daquilo que foi recalcado, “um certificado de origem – tal como, digamos, ‘Made in Germany’.” FREUD (1996, v.11, p. 266)

²⁰ Freud entende que a estética é mais que a teoria da beleza. Ela é a “teoria das qualidades do sentir” (FREUD, 1996, v.17, p.237)

²¹ Sobre as Parapraxias em Freud (1996, v.15)

esconder seus sentimentos em virtude de um juramento acaba revelando-os no irromper de um lapso de língua. Seus desejos escapolem por meio das palavras, sem que ela os controle.

O lapso de língua é usado como recurso criado por Shakespeare e é apresentado pela personagem com tal sutileza que só “*o poeta com uma maravilhosa sensibilidade psicológica, faz irromper abertamente em seu lapso de língua; e com, essa solução artística logra aliviar tanto a incerteza do amante como o suspense do compreensivo auditório diante do resultado de sua escolha.*”(RANK *apud* FREUD, 1996, v.15, p. 47-48).

É o que percebemos também no texto *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico* (1996, v.14). Ali, Freud chama-nos a atenção para o monólogo de Ricardo III, também personagem de Shakespeare, que se apresenta como um inconformado com a sua deformidade física e decide portar-se como um vilão. O monólogo “*não diz tudo*” (FREUD, 1916, p. 329) acentua Freud e, se tal monólogo não tivesse sido criado pelo ‘maior dos poetas’ não despertaria em nós qualquer sentimento de simpatia e solidariedade pelo herói. Nós não poderíamos preencher as lacunas existentes entre o personagem e o monólogo. Essa possibilidade existe porque

uma sutil economia de arte no poeta não permite a seu herói exprimir franca e completamente todos os seus motivos secretos. Por esse meio, obriga-nos a suplementá-los; ele ocupa nossa atividade intelectual, desvia-a da reflexão crítica e nos mantém firmemente identificados com seu herói. (FREUD, 1916, p. 329)

Naquilo que não é dito ou expresso pelo personagem é que somos capturados pelo poeta. Identificamo-nos com o herói, uma vez que “*pensamos que temos motivo para repreender a Natureza e o nosso destino por desvantagens congênitas e infantis; todos exigimos reparação por antigos ferimentos ao nosso narcisismo, ao nosso amor-próprio*” (FREUD, 1916, p. 329).

O dramaturgo detém um saber relativo ao adoecer. Assim como o seu personagem, nós

²² O lapso da personagem de Shakespeare citado por Freud: “*Malditos sejam vossos olhos! Encantaram-me e partiram-me em duas partes: uma é vossa e outra é meia vossa; quero dizer, minha; mas, sendo minha, é vossa e, desse modo, sou toda vossa.*” (SHAKESPEARE *apud* FREUD, 1996, v.15, p.47)

também adoecemos em consequência de experiências ou sofrimentos advindos da primeira infância e, por não termos culpa, sentimo-nos em desvantagem em relação às demais pessoas, colocamo-nos em posição de não adiar ou evitar o prazer. Adoecemos por frustração da satisfação de nossos desejos ou, ao contrário, frente à realização de um desejo muito almejado. Podemos sofrer também com o sentimento de culpa antes mesmo de praticarmos ações proibidas, pelas quais obtemos um alívio da tensão psíquica, advinda da satisfação de um desejo inconsciente. Segundo Freud, o dramaturgo possui uma combinação criadora consciente que surge de premissas inconscientes. Esse é um dos motivos pelo qual ele sabe como trabalhar com os conteúdos de nossos estados psicológicos.

Verificamos que, em *Totem e Tabu* (1996, v.13), Freud já procurava uma forma de demonstrar o mecanismo psíquico que estava implícito no processo de criação, ao apresentar a origem da tragédia grega, o sofrimento do herói e a função do coro. Ele examinou a importância do Pai para o surgimento das restrições morais e da lei, para concluir que a religião, a moral, a sociedade e a arte tinham o começo no complexo de Édipo. Complexo esse responsável pela interdição do desejo humano, que barra o acesso à satisfação pulsional.

Se a arte instigou Freud, principalmente após as primeiras elaborações psicanalíticas, isso só aconteceu porque, num primeiro momento, ele suspeitou e, logo depois, constatou que no processo de criação estavam presentes motivações inconscientes do artista. Tais motivações implicavam a pulsão, um conceito muito caro à psicanálise e de fundamental importância para o estudo do processo de criação artística.

Embora não seja nossa intenção uma exposição minuciosa das elaborações freudianas sobre a pulsão, consideramos ser importante alguns esclarecimentos a respeito dela, pois pensamos ser a pulsão o que gera todo o processo de criação artística.

Assim sendo, para a psicanálise, o funcionamento do nosso aparelho psíquico deve-se à presença da pulsão, uma energia psíquica indestrutível. Em *As pulsões e suas vicissitudes*

(1996, v.14), Freud afirma que a principal característica da pulsão é que ela nunca atua como uma força de impacto momentâneo, ao contrário, sempre atua como força de impacto constante, incidindo a partir de dentro do nosso organismo e, principalmente, que deste impacto não há como escarpamos. Sua fonte está no corpo, ou numa parte do corpo, que produz uma excitação, que é representada no aparelho psíquico pela pulsão. Seu objetivo é a constante busca de satisfação, obtida pela eliminação da estimulação em sua fonte através da descarga de energia acumulada, muito embora, algumas pulsões sejam inibidas ou defletidas em seu objetivo.

Freud nos mostra que a pulsão pode passar por quatro vicissitudes: a reversão a seu oposto; o retorno em direção ao próprio eu; o recalque e a sublimação. A sublimação, a última das vicissitudes, é entendida como um dos destinos possíveis da pulsão sexual, no qual a satisfação pulsional não passa por uma realização sexual direta. Há uma mudança de objeto e objetivo que a distanciam de suas ações originais. Inferimos que a sublimação pulsional dá ao artista a possibilidade de se engajar num processo de criação artística.

É por meio do objeto que a pulsão atinge o seu objetivo. Ele é variável, podendo ser tanto a própria pessoa, quanto outras pessoas, assim como também podem ser partes do corpo, objetos ou algo fantasioso.

Uma vez que mencionamos o objeto por meio do qual a pulsão atinge seu objetivo, torna-se oportuno tecer algumas considerações sobre a libido objetal²³. Freud toma o mito de Narciso, que versa sobre o amor pela própria imagem, para refletir sobre o investimento da energia pulsional e escreve *Sobre o narcisismo uma introdução* (1996, v.14). Nesse texto, Freud faz uma distinção entre a libido do ego e a libido objetal, afirmando que, quanto maior é o investimento em uma, maior é o esvaziamento na outra²⁴. Lembra-nos que, para

²³ A libido é energia originada das transformações da pulsão sexual quanto ao objeto, no qual há deslocamento de investimento; quanto ao objetivo, no qual ocorre a sublimação e quanto à fonte de excitação sexual, localizadas nas zonas erógenas. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1992, p.265)

ultrapassar os limites do narcisismo e ligar a libido a um objeto, devemos começar a amar, a fim de não adoecermos, porém, caso isso não seja possível, como consequência, vivenciaremos a frustração de sermos incapazes de amar e estaremos destinados ao adoecimento. Ou seja, devemos investir a libido do ego ou narcísica num objeto, a fim de mantermos um equilíbrio energético no aparelho psíquico. Ao explicitar esse investimento da libido no objeto, Freud o relaciona à criação literária, citando versos de Heine em a *Psicogênese da Criação*: “A doença foi sem dúvida a causa final de todo anseio de criação. Criando, pude recuperar-me; criando, tornei-me saudável.”(FREUD, 1914, p.92). Tendo em vista as considerações freudianas e o verso de Heine, acima citado, também perguntamo-nos se o artista ao investir sua libido no processo de criação sempre estará isento ou curado da doença. O que evidenciamos, ao observar a vivência de alguns artistas, é que a sublimação, quando existe, não é suficiente para aplacar a dor que dilacera, nem tem a capacidade de evitar e curar os artista da doença. Em alguns casos, os artistas adoecem, até mesmo enlouquecem ou se suicidam, mesmo quando há uma enorme produtividade artística. Camile Claudel (1864-1943)²⁵, Vicent van Gogh (1853-1890)²⁶ e Jackson Pollock (1912-1956)²⁷ podem exemplificar o que acabamos de afirmar. Em alguns casos específicos, como o Arthur

²⁴ Sobre o afastamento dos objetos ou sobre um não investimento da libido objetal, Freud nos aponta um caso extremo, a melancolia, na qual a libido é afastada do mundo externo e é dirigida para o ego. Um processo que também pode ser chamado de narcisismo, mas que possui a peculiaridade da Melancolia. Mais detalhes ver Freud, (1996, v.13, p.82)

²⁵ Escultura francesa, que aos 49 anos de idade foi internada pela primeira vez em um hospital psiquiátrico e, a partir de então, foi paciente psiquiátrica até a sua morte. (KRYSTAL, 2003, p.137-138)

²⁶ Pintor holandês que, no último ano de vida, produziu cerca de 150 pinturas. Deprimido, atirou em si mesmo em 27 de julho de 1890, morrendo dois dias depois. (KRYSTAL, 2003, p.126). Ao médico declarou: “Atirei em mim mesmo. Espero não ter feito um serviço malfeito. Faria tudo de novo” (GORDON, 1999, p.210)

²⁷ Pintor americano aclamado internacionalmente, responsável pela transformação da cidade de Nova York em capital da arte moderna. Em 1937 iniciou um tratamento psiquiátrico para livrar-se do alcoolismo. Como parte da terapia, ele criou vários desenhos. Em 1943 realizou sua primeira exposição e, a cada ano, apresentava novos trabalhos, porém não se sentia confortável com a fama. O artista morreu ao bater e capotar o carro que dirigia. Seus desenhos foram publicados pelo seu médico em 1970, sob o título de *Jackson Pollock: Desenhos Psicanalíticos*. (KRYSTAL, 2003, p.209-210)

Bispo do Rosário (1911-1989) ²⁸, a criação artística seria o único caminho para aliviar o sofrimento advindo do delírio. Ele conseguiu uma estabilização de sua doença ao fazer um “inventário do mundo” através da sua arte. Bordando letras, ele buscou representar pessoas e objetos do mundo para apresentar a Deus.

Percebemos que o próprio Freud vai examinar essa questão manca da sublimação e verificar que ela requer maiores estudos. Acompanhemos o avançar de suas elaborações.

Em 1914, Freud nos apresenta a sublimação da pulsão através da criação artística como uma saída para o não adoecimento, ou seja, a pulsão encontraria satisfação na formação substitutiva, no fantasiar do artista, ao invés da criação do sintoma. Tal saída cumpre as exigências do ego sem dar lugar ao recalque, enquanto a formação de um ideal do ego faz aumentar as exigências do ego, conseqüentemente, contribuindo para o recalque. Mas a sublimação pode prescindir do recalque?

Freud nos deixa entender que a pulsão, ao ser sublimada, encontra uma solução ‘feliz’ para o conflito entre o ego, a pulsão sexual e os ideais da cultura, por meio de um caminho que não a reconduz ao recalque, cumprindo as exigências do ego. No entanto, perguntamos: diante do conflito psíquico, a sublimação, no processo de criação artística, sempre traz apaziguamento do sofrimento para o artista? Como vimos a pouco, alguns artistas adoecem, enlouquecem ou suicidam-se. Isso porque o conflito encontra-se sempre presente no psiquismo do artista, e a solução possível nem sempre é via a sublimação pulsional. Também pode ocorrer que a satisfação pulsional não seja suficiente para um apaziguamento.

Para Freud as pulsões entram em conflito com as idéias culturais e éticas do indivíduo e por isso sofrem um recalque proveniente do “amor próprio do ego”. Esse recalque é

²⁸ Trata-se da produção artística advinda de um processo de criação que não se dá pela sublimação, e sim pelo sintoma. Bispo só inicia seu trabalho artístico após o desencadeamento da psicose, motivo pelo qual passou cinquenta anos de sua vida internado em hospital psiquiátrico, no Rio de Janeiro. Deve-se a Frederico de Moraes o reconhecimento e a divulgação da arte de Bispo. (QUINET, 1997, p.220-237)

determinado por um ideal, pelo ego ideal, que, num período incipiente da infância, desfrutou o seu ego real. Esse seria o motivo pelo qual o homem seria incapaz de efetuar um desenlace com a satisfação narcisista de sua infância e

quando, ao crescer, se vê perturbado pelas admoestações de terceiros e pelo despertar de seu próprio julgamento crítico, de modo a não mais poder reter aquela perfeição, procura recuperá-la sob a nova forma de um ego ideal [...] O que ele projeta diante de si como sendo seu ideal é o substituto do narcisismo perdido de sua infância na qual ele era o seu próprio ideal. (FREUD, 1914, p.100-101)

Assim sendo, levantamos as seguintes questões: o que leva o artista a empreender um processo de criação artística seria a busca desse substituto do narcisismo perdido na infância? Seria a obra de arte a oportunidade de ele tentar se fazer ‘completo’, uma vez que o ser humano é o ser de incompletude, como vimos no início deste capítulo? Pensamos que tais elementos certamente encontram-se presentes em algum grau no processo de criação artística.

Prosseguindo nossa investigação no texto freudiano, verificamos que, se por um lado, o homem tem dificuldade de abrir mão da satisfação desfrutada na infância, de completude e amparo psíquico, por outro, ele não é capaz de livrar-se de situações que se repetem acompanhadas de sensações estranhas.

Tais situações são aquelas que se apresentam também nas criações artísticas, trabalhadas por Freud em *O estranho* (1996, v.17). Freud inicia esse texto com a seguinte frase: “só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir.” (FREUD, 1919, p.237).

Antes, porém, gostaríamos de comentar um outro texto no qual Freud versa sobre o caráter transitório da beleza. Em *Sobre a transitoriedade* (1996, v.16), Freud trata da experiência estética, que, nesse caso, não é necessariamente derivada da arte, mas dos fenômenos da natureza. Ao admirar os campos floridos, Freud declara que a natureza nele

mobiliza valores sensíveis. Ver os campos floridos era como admirar uma verdadeira obra de arte. Isso acontece num dia de verão antes da guerra, durante um passeio na companhia de um poeta e de um amigo. Eles discutem sobre a transitoriedade das coisas e da vida. Para Freud a transitoriedade do que é belo implica um aumento de seu valor. A valoração da beleza e da perfeição de uma obra de arte ou de uma realização intelectual é determinada pelo significado emocional que delas obtemos, independente da limitação temporal. Segundo ele,

Quanto à beleza da natureza, cada vez que é destruída pelo inverno, retorna no ano seguinte, de modo que, em relação à duração de nossas vidas, ela pode de fato ser considerada eterna. A beleza da forma e da face humana desaparece para sempre no decorrer de nossas próprias vidas; sua evanescência, porém, apenas lhes empresta renovado encanto. (FREUD, 1916, p.319)

Diante disso, podemos inferir que a concepção de Freud sobre a obra de arte é a de que no momento em que ela é vista, é eternizada e valorizada, posto que lhe conferimos um significado de cunho emocional. A verdadeira obra de arte contém em si qualidades do sentir.

É a ‘teoria das qualidades do sentir’ que leva Freud a refletir sobre a Beleza, ocupando-se não apenas com o agradável e prazeroso, mas também, com o desagradável e aflitivo, associados ao medo, à repulsa e ao horror. O interesse de Freud volta-se, especificamente, por este ramo negligenciado pela estética e pelos tratados de estética, que só enfatizam o belo, o atraente e o sublime. Esses estão sempre se esquivando dos conteúdos que expressam sentimentos como a repulsa e a aflição. Em 1919, para Freud falar da arte não é só falar da beleza, mas é, sobretudo, falar do horror e dos sentimentos relacionados com aquilo que é assustador.

O texto *O estranho* tem o objetivo de mostrar que a sensação de estranheza surge na nossa vida cotidiana e na criação, sempre que certos sentimentos infantis recalcados são despertados. Ele pertence “a uma categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1919, p.238). É algo familiar à mente e que dela se

alienou pelo recalque. Vários são os fatores que sofrem transformação de algo assustador para algo estranho, como por exemplo, o animismo, a magia, a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem com a morte, a repetição involuntária e o complexo da castração. Isso acontece porque

Todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se recalcado, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo recalcado que retorna. (FREUD, 1919, p.258)

Portanto, é nessa categoria de coisas assustadoras que o estranho se constrói. É na literatura de Hoffmann²⁹ que Freud vai se referir ao talento do autor para produzir, na criação literária, o efeito do ‘estranho familiar’. Aponta os aspectos técnicos utilizados por ele com a intenção de mostrar que o estranho consiste em algo que é secretamente familiar, que foi submetido ao recalque e depois retornou. Porém, diante da obra o que retorna encontra identificação no conteúdo inconsciente do material já trabalhado e transformado pelo autor. O estranho para Freud,

tal como é descrito na literatura, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho da vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. (FREUD, 1919, p.266)

É no reino da fantasia que o conteúdo inconsciente não precisa submeter-se ao teste da realidade. Assim, a técnica utilizada pelo artista provoca em nós, intencionalmente, uma espécie de incerteza, na medida em que não nos deixa perceber se fomos introduzidos no mundo real ou num mundo de fantasias por ele criado. Uma vez que a intenção do autor é produzir sentimentos estranhos na vida real, muito além do que poderia ser na realidade. O autor faz profundas modificações em relação ao mundo da realidade para a representação do

²⁹ Segundo Freud “o mestre incomparável do estranho na literatura”. Mais detalhes ver Freud (1996, v.17).

estranho. Ele consegue efeitos raros que quase nunca acontecem na vida real. O seu objetivo é causar terror. Objetivo que alcança êxito devido a frágil fronteira existente entre o eu do espectador e o outro, entre o real e o irreal.

Na atualidade, Stephen King,³⁰ um escritor americano, é um dos representantes da literatura de terror e horror. Alguns de seus contos foram adaptados e levados para o cinema. Esse foi o caso de *O Iluminado*, cuja expressão artística do filme teve como embasamento ‘o estranho’.

Procedente das experiências infantis, o estranho é algo que foi submetido ao recalque e que sempre volta, algo de origem inconsciente que leva à repetição de situações dolorosas, que um escritor criativo consegue transformar em obra de arte.

Dentro desse contexto, ao afirmar que o sonho desagradável é também realização de um desejo, Freud nas *Conferências Introdutórias* (1996, v.15), já havia mencionado que a repetição de um sonho corresponderia a uma intenção inconsciente que não havia sido realizada. Uma vez realizada tal intenção, a repetição do sonho seria suspensa. Perguntamos, por analogia, se o que compele alguns artistas a um fazer contínuo, irrefreável e acompanhado de desprazer seria essa intenção inconsciente não realizada. Seria o desejo que se repete? Para obter uma resposta a essas questões, devemos acompanhar as elaborações freudianas.

Verificamos que, a partir de 1919, Freud avalia o princípio do prazer e a compulsão à repetição, acentuando que esta última é tão poderosa que pode desprezar o princípio do prazer.

Acrescenta a compulsão à repetição às suas elaborações e em *Além do princípio de prazer* (1996, v.18), Freud explicita que a compulsão à repetição é a repetição de uma experiência traumática, na qual o paciente, ao invés de apenas recordá-la, revive-a como uma

³⁰ Mais detalhes ver Wikipédia (2006)

experiência do presente, num processo que se impõe de repente a sua mente e não lhe proporciona nenhuma forma de prazer. Ela se manifesta como uma força “demoníaca”³¹. Freud também nos adverte sobre a dominância do princípio de prazer. Segundo ele, “*se tal dominância existisse, a imensa maioria de nossos processos mentais teria de ser acompanhada pelo prazer ou conduzir a ele.*”(FREUD, 1920, p.19). O que na realidade evidenciamos é que as forças ou as circunstâncias estão, na maior parte das vezes, em desarmonia com a tendência no sentido do prazer. Se o ego está sempre em busca do prazer e evitando o desprazer, como entender esse movimento pulsional cuja finalidade é o sofrimento?

Freud vai tentar explicar essa questão, ao relacionar o prazer e o desprazer à quantidade de excitação presente no aparelho psíquico. Ele engloba a pulsão sexual à de autopreservação, que até então representavam forças antagônicas entre si, denominando-as pulsões de vida. Essas funcionam de acordo com o princípio do prazer. Em oposição às pulsões de vida, estabelece as pulsões de destruição e de agressividade como derivadas da pulsão de morte³², que funciona além do princípio do prazer.

Até então, as elaborações de Freud sobre a sublimação referiam-se a um apaziguamento pulsional, no qual a pulsão, desviada de seu objetivo e objeto sexual, propiciaria ao artista tanto um afastamento da realidade insatisfatória quanto a criação artística. Com a introdução da pulsão de morte, um novo momento se instaura na teoria freudiana e localiza a pulsão sublimada de forma diferenciada. A pulsão era concebida como uma força que conduzia ao movimento, desenvolvimento ou mudança para algo novo, conseqüentemente, à possibilidade de criação da obra artística. A partir da introdução do conceito de pulsão de morte, a pulsão passa a ter um caráter conservador, uma força com

³¹ Na conferência XXXII, Freud faz referência ao “caráter demoníaco” da compulsão à repetição. Mais detalhes ver Freud (1996, v. 22, p.109).

³² A ‘pulsão de morte’ surge, pela primeira vez, numa carta a Eitingon, de 20 de fevereiro de 1920. Mais detalhes ver em Notas do Editor Inglês (FREUD, 1996, v.17).

tendência a retorno ao inanimado. Tendência inerente a todo ser vivo, no esforço de retornar ao estado original inorgânico. Portanto, seu objetivo seria o de conduzir aquilo que é vivo à morte. Contudo, Freud acentua que o movimento em direção à morte é empreendido pelo ser vivo, e o objetivo da pulsão de vida seria o de regular o caminho para morte, de forma natural.

Ele considera que a pulsão de vida e a pulsão de morte estão presentes nos seres vivos, podendo fundir-se uma a outra ou, ao contrário, separar-se. Enquanto a pulsão de vida, Eros, visa instituir unidades cada vez maiores, a pulsão de morte visa dissolver e destruir.

Freud explicita que a pulsão recalcada está sempre buscando a satisfação completa, ou seja, ela busca repetir a experiência primária de satisfação³³. As formações substitutivas, bem como as sublimações, não são suficientes para remover a tensão persistente da pulsão, posto que a quantidade de prazer da satisfação que ela exige é sempre maior do que ela realmente consegue. No entanto, Freud verifica que a moção pulsional não se deixa reduzir à busca de uma satisfação libidinal ou tentativa de dominar as experiências desagradáveis. Contudo, a satisfação da pulsão é parcial e o processo de sublimação não garante a obtenção de satisfação e de prazer suficiente.

Suas hipóteses o levam a assegurar que as duas pulsões estão presentes desde o princípio da vida. Ele supõe que a pulsão de vida e a pulsão de morte se acham lutando uma com a outra desde o início³⁴ e apresenta as características dessas duas pulsões:

³³ Para a psicanálise freudiana, o homem é um ser que vivencia um estado de desamparo desde o seu nascimento, e, conseqüentemente, um estado de angústia. Devido à imaturidade biológica do bebê humano ao nascer, ele requer que um outro lhe assegure a sobrevivência. Do ponto de vista econômico e em relação ao desamparo logo após o nascimento, Freud no *Projeto para uma psicologia científica* (1996, v.1) aponta que uma perturbação econômica provocada por um acúmulo de quantidades de estímulos precisa ser eliminada e que o organismo humano é incapaz de promover essa ação específica, que se efetua pela ajuda alheia. Essa ação específica realizada por um outro, proporciona ao bebê uma experiência de satisfação, pois a tensão interna causada por uma necessidade, como a fome, por exemplo, é eliminada. É a eliminação da tensão interna que tem como causa a necessidade, que dá origem à experiência de satisfação. Esta deixa um traço mnêmico (uma imagem do objeto que proporcionou a satisfação) que é reinvestido todas as vezes que o estado de tensão surgir, produzindo uma alucinação. Porém, na ausência do objeto real, o bebê não consegue distinguir o objeto real do alucinado e vivencia a frustração. O acúmulo de excitação é vivido pelo bebê como desprazer. Freud refere-se a essa alucinação, lembrança de satisfação, como sendo o primeiro desejo do bebê. (FREUD, 1996, v.5, p.625)

As pulsões de vida têm muito mais contato com nossa percepção interna, surgindo como rompedores da paz e constantemente produzindo tensões cujo alívio é sentido como prazer, ao passo que as pulsões de morte parecem efetuar seu trabalho discretamente.” (FREUD, 1920, p.74)

As moções pulsionais nunca são puras, elas encontram-se misturadas de pulsão de vida e de pulsão de morte. Nós percebemos com mais facilidade a pulsão de vida, ao passo que a pulsão de morte se subtrai à nossa percepção quando não está fundida a pulsão sexual.

Tais hipóteses nos levam a indagar: qual das duas pulsões é sublimada para que aconteça o processo de criação? Percebemos que a princípio é a pulsão de vida que é sublimada, no entanto, posteriormente, Freud nos indicará que a pulsão de morte também pode ser sublimada.

Os primeiros indícios que esclarecem nossa questão estão em *Dois verbetes de enciclopédia* (1996, v.18). Freud afirma que o destino mais importante que uma pulsão pode experimentar “*parece ser a sublimação; aqui, tanto o objeto quanto o objetivo são modificados; assim, o que originalmente era uma pulsão sexual encontra satisfação em alguma realização que não é mais sexual, mas de uma valoração social ou ética superior.*” (FREUD, 1923, p. 272).

Notamos que Freud confere à pulsão um atributo que diz respeito àquilo que é da cultura. Isso nos leva a interrogar: o que é uma atividade valorizada pela cultura? E, imediatamente, respondemos: a arte é uma das atividades valorizadas culturalmente. Esse atributo da sublimação nos induz a pensar no lugar que ocupa um artista e sua obra de arte na sociedade em que estão inseridos e no reconhecimento do artista e da obra a partir de valores que lhes são conferidos pelos outros homens desta mesma sociedade. Nesse sentido, o processo, no qual a pulsão tem o objeto e o objetivo modificados, vivenciado pelo sujeito, só tem estatuto de sublimação se vinculado aos valores sociais e éticos. Freud também tece

³⁴ Nota de rodapé acrescentada em 1921, (FREUD, 1996, v.18, p.71).

comentários sobre essas pulsões sexuais inibidas quanto ao objetivo, referindo-se às pulsões sociais³⁵, que

pertencem a uma classe de impulsos instintuais que prescindem serem descritas como sublimadas, embora estejam estreitamente relacionados com estas. Não abandonaram seus objetivos diretamente sexuais, mas são impedidos, por resistências internas, de alcançá-los; contentam-se com certas aproximações à satisfação e, por essa própria razão, conduzem a ligações especialmente firmes e permanentes entre os seres humanos. (FREUD, 1923, p.273)

A essa classe pertencem as relações afetuosas entre pais e filhos, os sentimentos de amizade e os laços emocionais no casamento. Todas essas relações tiveram a pulsão sexual em sua origem, no entanto, essas relações só são possíveis porque a pulsão sexual, de certa forma, foi impelida à outra forma de satisfação, uma forma de satisfação que condiz com os valores sociais, principalmente, que possibilita o vínculo afetivo entre os homens. Este parágrafo sobre as pulsões sociais vem corroborar com o que dizíamos a pouco sobre o atributo da pulsão sublimada e que é intrínseco à sociedade dos homens, por possuir a capacidade de abandonar seu objetivo e objeto sexuais. Anos mais tarde, na *Conferência XXXII* (1996, v.22), Freud afirmará que, por meio da sublimação, a pulsão pode sofrer “*um determinado tipo de modificação da finalidade e de mudança do objeto, na qual se levam em conta nossos valores sociais*” (FREUD, 1933, p.99).

Temos, então, a partir de segunda década do século XX uma reformulação da teoria freudiana, em decorrência da introdução da pulsão de morte e julgamos necessária a apresentação das instâncias Ego, Id e Superego, que compõe o aparelho psíquico. Isto porque elas estão intimamente relacionadas com o movimento pulsional no processo de criação.

³⁵ Em *Sobre o mecanismo da paranóia*, Freud afirma que quando as tendências homossexuais são desviadas de seu objetivo sexual, elas combinam, ao terem a pulsão sexual desviada de seu objetivo sexual, com as pulsões do ego, constituindo assim as pulsões sociais, que favorecem as amizades, a amor à humanidade em geral. Freud (1996, v.12, p.69).

E em *Tabu e ambivalência emocional* as pulsões sociais são derivadas da combinação de componentes egoísticos e eróticos. (FREUD, 1996, v.13, p.85).

Comecemos, pois, pelo Id, a mais antiga instância do aparelho psíquico. Ele contém tudo o que é herdado desde o nascimento do ser humano. É inconsciente e reservatório pulsional, do qual o ego retira a energia dessexualizada e sublimada. No Id não há negação, juízo de valor, moralidade ou temporalidade. É sede da pulsão de vida e da pulsão de morte, enfim, do desejo. É nele que surge a pulsão desejante que dá origem ao processo de criação. Ele é o responsável por ‘aquilo’ que os artistas vivenciam na atividade artística e que não conseguem explicar como e por quê aconteceu. ‘Aquilo’ que acontece por si só provém do id.

Todo homem possui uma organização coerente de processos mentais denominada de ego. Nas palavras de Freud: *“o ego é, primeiro e acima de tudo, um ego corporal”* (FREUD, 1923, p.39). O ego possui uma parte inconsciente, mas que não coincide com o recalcado. Ele é parte do id que se modificou por influência do mundo externo, e seu núcleo é o sistema perceptual. Ele está vinculado a consciência, mas não é apenas consciência. Por estar mais próximo do mundo externo, ele é o representante da realidade. Sua tarefa é controlar a motilidade pulsional, descarregando as excitações no mundo externo; mediar as demandas do id e as exigências do superego e da realidade; substituir o princípio de prazer do id pelo princípio de realidade. O ego também sofre as influências das pulsões. Por isso, utiliza mecanismos defensivos para manter um ‘equilíbrio’ no aparelho psíquico. É nele que chegam os desejos dos artistas e dele depende a realização ou não dos mesmos e a satisfação pulsional.

Já o Superego é uma gradação no ego que dele se diferenciou. Constituiu-se como uma instância autônoma e como agente crítico. Ele é representante do mundo interno. É herdeiro do complexo de Édipo, ou melhor, de seu declínio, no qual a criança renuncia à satisfação dos seus desejos edípicos amorosos e hostis para com os pais, interiorizando a interdição e identificando-se com o pai³⁶. O superego representa a censura, encarnando a lei e

³⁶ No avançar do pensamento freudiano, o superego será entendido como uma identificação à imagem do superego dos pais, ou seja, como representante da tradição, dos juízos de valores, daquilo que é passado de

proibindo a sua transgressão. Quanto mais ameaçadora é a pulsão, maior será a força censurada. Quanto maior a censura, maiores e mais freqüentes serão as distorções dos representantes pulsionais.

O ego, enquanto mediador das demandas do Id e das exigências do superego e da realidade, sofre ameaças das pulsões do Id e do Superego e também do mundo externo, por esse motivo ele procura sempre harmonizar as exigências divergentes e incompatíveis destes, alternando prazer, sacrifícios e renúncias. Na ausência das satisfações, a angústia é inevitável.

Segundo Freud o ego é

como uma criatura que deve serviços a três senhores, e, conseqüentemente, é ameaçado por três perigos: o mundo externo, a libido do Id e a severidade do superego. Três tipos de ansiedade correspondem a esses três perigos, já que a ansiedade é a expressão de um afastar do perigo. Como criatura fronteira, o ego tenta efetuar mediação entre o mundo e o Id, tornar o Id dócil ao mundo e, por meio de sua atividade muscular, fazer o mundo coincidir com os desejos do Id. (FREUD, 1923, p.68)

Portanto, no processo de criação, a quantidade e a intensidade das interdições, no percurso da pulsão do id – inconsciente ao ego – consciente, é que determinará o desfecho das satisfações pulsionais buscadas e a presença ou não da angústia no artista.

Entendendo dessa forma o funcionamento do aparelho psíquico com suas instâncias, podemos acompanhar a reflexão de Freud sobre a pulsão sublimada, no processo de criação. É no livro *O ego e o Id* (1996, v.19), que obteremos uma resposta mais elaborada para nossa indagação sobre qual das duas pulsões é a responsável pelo processo de criação artística.

Ao examinar o processo de sublimação, Freud levanta a hipótese de uma ‘dessexualização’ da pulsão e, conseqüentemente, do abandono de seus objetivos sexuais. Ele sustenta que o homem se constitui por duas classes de pulsões, Eros e pulsão de morte, e inclui, na primeira, a pulsão sublimada. Nas palavras de Freud, Eros

geração para geração e, também, como representante de todas as restrições morais. Mais detalhes ver Conferência XXXI (FREUD, 1996, v.22).

abrange não apenas a pulsão sexual desinibida propriamente dita e os impulsos instintuais de natureza inibida quanto ao objetivo ou sublimada que dele derivam, mas também a pulsão autopreservativa, que deve ser atribuída ao ego e que, no início de nosso trabalho analítico, tínhamos boas razões para contrastar com as pulsões objetais sexuais. (FREUD, 1923, p.53)

Quanto à pulsão de morte, como já explicitamos, sua tarefa é conduzir a vida orgânica de volta ao estado inanimado. Em relação à pulsão de vida ela é muda. Ela é a própria essência do inconsciente e, portanto, é indestrutível. O aparelho psíquico funciona com estas duas classes de pulsões básicas.

Porém, Freud supõe a existência de uma energia deslocável e neutra que tanto pode unir-se a um impulso erótico como, também, a um impulso destrutivo, aumentando-lhe a catexia total. Como as pulsões sexuais são mais plásticas, elas podem ser desviadas e deslocadas com mais facilidade, ao contrário das pulsões destrutivas. Como pulsões deslocáveis e neutras, podem ser ativas tanto no ego quanto no id. Elas são empregadas a serviço do princípio de prazer, para neutralizar os bloqueios e como facilitadores da descarga. Além disso, elas procedem da libido narcísica, portanto, são Eros dessexualizado. E essa energia deslocável é libido dessexualizada que *“pode ser descrita como energia sublimada, pois ainda retira 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.”* (FREUD, 1923, p.58).

O ego retira do id a libido sexual das primeiras catexias objetais e a transforma em pulsão dessexualizada. Ao apoderar-se da libido das catexias do objeto, o ego acaba se tornando o *“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 opostos.”* (FREUD, 1923 p.58). Dessa forma, o ego, ao sublimar uma parte da libido retirada do id para si próprio ou para seus propósitos, acaba auxiliando o id na tarefa de dominar as tensões. O processo sublimatório através do ego acaba resultando numa desfusão

das pulsões, na qual há uma liberação de impulsos agressivos e destrutivos no superego. No confronto com o superego, o ego expõe-se “*ao perigo de maus tratos e morte*” (FREUD, 1923 p.69). Conseqüentemente, o ego não só pode ser tomado como a sede da angústia, como também por instância do sofrimento apresentado pelos artistas.

Em relação à vida, ao sofrimento e a arte, achamos interessante o que afirma Iberê Camargo: “*Eu não nasci para brincar com a figura, fazer berloques, enfeitar o mundo. Eu pinto porque a vida dói*” (MORAIS, 2000, p.209).

Retomando Freud, entendemos como se efetua, na sublimação, a passagem da pulsão de um estado sexual para um estado não sexual. No momento, podemos afirmar que é a partir da pulsão de vida, de Eros, que se dá o início do processo de criação artística. Início propiciado pela sublimação, sem dúvida, mas que a sublimação não é suficiente para garantir prazer ou a satisfação da pulsão no processo de criação artística, pois durante o processo o artista pode vivenciar o sofrimento. Do conflito psíquico não há como o artista escapar, uma vez que ele é um ser de incompletude, em estado de desamparo, que faz renúncias às satisfações pulsionais porque vive em sociedade e faz parte de uma cultura.

Em 1927, Freud acentua que a transformação de Eros em libido narcísica na sublimação propicia ao artista uma reconciliação com a sociedade e, quando suas obras de artes “*retratam as realizações de sua cultura específica e lhe trazem à mente os ideais dela de maneira impressiva, contribuem para sua satisfação narcísica*” (FREUD, 1927, p.23).

A relação entre processo de criação artística, sociedade, cultura e relações sociais é evidente no texto *Futuro de uma Ilusão* (1996, v.21). Freud nos indica que a arte oferece satisfações substitutivas para as renúncias que o artista tem que fazer por viver em sociedade e que as obras de arte lhe oferecem “*sentimentos de identificação, de que toda unidade cultural carece tanto, proporcionando uma ocasião para a partilha de experiências emocionais altamente valorizadas*” (FREUD, 1927, p.23).

Ele deixa explícito que, para conviver com o outro, o homem deve fazer renúncias à satisfação pulsional e, exatamente por isso, não há como impedir a necessidade dele em criar ilusões. As ilusões se derivam de desejos humanos, desejos estes que podem ser agressivos e não devem ser satisfeitos por não serem adequados ou por serem totalmente inconvenientes à convivência social. No caso do artista, as ilusões equivalem à imaginação criativa que, ao propiciar um afastamento da realidade, por meio de suas criações, obtém realização dos desejos.

As obras de arte nos permitem perceber que, por meio da atividade psíquica, da técnica sublimatória e da técnica artística, também a agressividade pode ser expressa, por exemplo, no tema trabalhado pelo artista. O tema muitas vezes chega a extremos mórbidos, exaltando a doença, a morte, o crime e etc..

Dostoiévski e o parricídio (1996, v.21), por exemplo, é um outro ensaio, no qual Freud nos aponta que nos *Irmãos Karamassovi* o autor desenvolveu uma situação semelhante à sua, comprovada na presença de suas fantasias pessoais trabalhadas na obra. Para Freud, *Os irmãos Karamassovi* é uma obra que abrange o complexo de castração e o sentimento de culpa, derivados do complexo edipiano, relacionados ao tema do parricídio na vida de Dostoiévski. Ele demonstra que a situação dos personagens se assemelha à própria situação do autor. Com isso, acentua mais uma vez a importância das fantasias infantis do autor manifestas na obra.

Interessante mencionarmos que Freud não queria, a princípio, tecer comentários ou fazer uma interpretação de Dostoiévski e de sua obra, mas acabou cedendo a uma insistente pressão por parte dos editores que, na época, lançavam vários volumes sobre este escritor. Persuadido, Freud elabora um ensaio que se divide em duas partes: a primeira trata do caráter de Dostoiévski, de seus ataques epiléticos, do seu masoquismo, do sentimento de culpa e do

complexo edipiano e a segunda trata do seu vício pelo jogo e a contribuição de um conto a respeito do vício de jogar de Stefan Zweig.³⁷

Dostoievski foi um grande artista criador. Para Freud *Os irmãos Karamassovi* é “ o mais grandioso romance jamais escrito; quanto ao episódio do Grande Inquisidor, um dos pontos culminantes da literatura mundial, dificilmente qualquer valorização será suficiente. Diante do problema do artista criador, a análise, ai de nós, tem de depor suas armas.”(FREUD, 1928, p.183) Porém, segundo Freud, Dostoievski não soube aproveitar a oportunidade de se tornar um mestre e se condenou ao fracasso, provavelmente em consequência de sua neurose. Freud interpreta o material escolhido por Dostoievski em sua obra e o relaciona a sua personalidade e a fatos de sua vida. Segundo ele, não é devido ao acaso que

três das obras-primas da literatura de todos os tempos – Édipo Rei, de Sófocles; Hamlet, de Shakespeare; e *Os Irmãos Karamassovi*, de Dostoievski – tratem todas do mesmo assunto, o parricídio. Em todas três, o motivo para a ação, a rivalidade sexual por uma mulher, é posto a nu. (FREUD, 1928, p.193)

As três obras-primas possuem os mesmos conteúdos trabalhados pelos três escritores. Tanto Sófocles, como Shakespeare e Dostoievski souberam se expressar de forma a suscitar nossos afetos. Suas obras nos tocam e, se isso acontece, é porque fazem com que revivamos velhas e conhecidas, embora recalçadas, fantasias e emoções da nossa infância.

Alguns meses após a publicação deste ensaio sobre Dostoievski, Theodor Reik teceu comentários discordando de Freud sobre a questão da moralidade de Dostoievski e fazendo algumas críticas sobre o texto. Freud enviou uma carta a Reik³⁸ como resposta, na qual faz uma revelação a respeito de Dostoievski e sua obra que não nos deixou surpresos. Nas palavras de Freud:

³⁷ Segundo nota do editor inglês, em Freud (1996, v.21).

³⁸ Mais detalhes ver Apêndice: *Uma carta de Freud a Theodor Reik*. (FREUD, 1996, v.21).

Você tem razão também, em desconfiar de que, a despeito de toda a minha admiração pela intensidade e preeminência de Dostoiévski, de fato não gosto dele. Isso se deve a que minha paciência com as naturezas patológicas está exaurida na análise. Na arte e na vida, não as tolero. Trata-se de traços caracterológicos que me são pessoais e não obrigam a outros. (FREUD, 1928, p.199)

O que de fato Freud não tolera: o conteúdo patológico na obra? A patologia do escritor? Parte da resposta para a primeira pergunta já se encontra pronta a alguns parágrafos acima. O próprio Freud considera *Os irmãos Karamossovi* uma obra-prima da literatura, o conteúdo patológico foi trabalhado e transformado pelo escritor, no sentido de não expor de forma direta aquilo que nos seria repulsivo e de, ao mesmo tempo, conseguir expressá-lo respeitando a forma estética e evocando emoções no leitor. Quanto à segunda pergunta, precisamos esclarecer que, embora Freud considere Dostoiévski um grande autor, ao fazer uma interpretação sobre a obra e relacioná-la à personalidade do autor, Freud afirma que Dostoiévski não soube aproveitar a oportunidade de se tornar um mestre e se condenou ao fracasso em consequência de sua neurose. Isso nos leva a entender que, quando o assunto em questão é a natureza patológica do artista e não do personagem, o interesse de Freud e de sua psicanálise encontra aí o seu limite. Dostoiévski, um artista neurótico, não era paciente de Freud, o que transparece seu desinteresse pela pessoa do autor. O interesse de Freud pela patologia é restrito ao tratamento psicanalítico daquele que está doente.

No decorrer de nossos estudos verificamos que Freud estabelece uma diferença muito clara entre o artista e o não-artista, utilizando-se dos conceitos: desejo e fantasia inconsciente, pulsão e sublimação. Porém, aproveitamos o caso de Dostoiévski para afirmar que artistas também adoecem. Por que adoecem? Se eles são dotados de dons especiais e da capacidade de sublimar a pulsão, o que os leva ao adoecimento? Adoecem porque acabam, de tanto desejarem e não terem os seus desejos realizados, recalando os seus desejos e formando um sintoma, com o objetivo de não sofrerem um desprazer maior. Adoecem pela inibição da

criatividade que sempre gera frustração e, também, por muitos outros motivos. Adoecem em consequência de um conflito entre as exigências pulsionais e a resistência do ego.

Como vimos, a sublimação e a produção artística não eliminam o conflito fundamentado nas motivações inconscientes. Por se tratar do adoecimento de subjetividades, certamente esse seria um tema para ser estudado e desenvolvido com mais cuidado e fundamentado pela psicanálise em outro momento.

Voltemos então ao processo de criação artística. Freud já havia nos advertido que a psicanálise nada pode fazer “*quanto à elucidação da natureza do dom artístico, nem pode explicar os meios pelos quais o artista trabalha – a técnica artística.*” (FREUD, 1925, p.68). Contudo, a psicanálise pode contribuir com suas elaborações sobre a pulsão sublimada da arte e o que dela advém, a obra, juntamente, com o que expressa, evocando compartimento de outros homens.

Freud, embora confessando não ter conhecimento sobre a arte e suas técnicas, ao complementar sua concepção sobre a sublimação, faz referência ao trabalho. Ele o menciona atribuindo-lhe uma significativa participação na economia pulsional e, especialmente, nele situando uma possibilidade da pulsão ser sublimada. Em uma nota de rodapé do livro *Mal estar na civilização* (1996, v.21), nos deparamos com o criador da psicanálise afirmando que

Nenhuma outra técnica para a conduta da vida prende o indivíduo tão firmemente à realidade quanto a ênfase concebida ao trabalho, pois este, pelo menos, fornece-lhe um lugar seguro numa parte da realidade, na comunidade humana. **A possibilidade que essa técnica oferece de deslocar uma grande quantidade de componentes libidinais, sejam eles narcísicos, agressivos ou mesmo eróticos [...]** (FREUD, 1930, p. 87-88, grifo nosso)

O trabalho também possibilita um deslocamento desses componentes libidinais para o relacionamento do homem com os outros homens, uma vez que propicia ao homem algo imprescindível para a preservação e justificação da existência em sociedade. E mais, a atividade profissional pode constituir “*fonte de satisfação especial, se for livremente*

escolhida, isto é, se, por meio de sublimação, tornar possível o uso de inclinações existentes, de impulsos instintivos persistentes ou constitucionalmente reforçados.” (FREUD, 1930, p. 87-88). Nesses termos, a atividade artística assim como o trabalho possui essas características. Inferimos que, a partir do momento e da circunstância em que o artista faz a escolha pela atividade artística, ela passa a constituir parte imprescindível do processo de criação artística, porque envolve o desejo inconsciente do artista, sua fantasia e a pulsão sublimada, portanto necessita do funcionamento de seu psiquismo inconsciente. Envolve também o consciente, à medida que, para produzir, necessita da consciência, do conhecimento sobre a técnica de arte e a matéria que será utilizada, etc. O que resulta da atividade artística, a obra, envolve ainda o compartilhamento com os outros homens.

Ainda tendo como referência o livro *Mal estar na civilização*, Freud menciona a incessante busca do homem para conseguir a felicidade, apresentando algumas ‘medidas paliativas’ e satisfações substitutas, para o homem suportar os sofrimentos, as decepções e as tarefas impossíveis, compelidas pela ‘ádua vida moderna’. Uma medida paliativa é a atividade artística. Esta afasta o homem dos sofrimentos que o afligem, especialmente aqueles que se referem ao seu relacionamento com os outros homens. Para Freud, esse é o mais ameaçador e o mais penoso dos sofrimentos. Ele enumera também várias técnicas que o homem pode utilizar almejando a felicidade, dentre as quais citaremos a sublimação. Segundo Freud, o máximo de sublimação é obtido quando se intensifica a produção de prazer através “*das fontes do trabalho psíquico e intelectual. Quando isso acontece, o destino pouco pode fazer contra nós. Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo as suas fantasias [...]*”. (FREUD, 1930, p.87).

O trabalho psíquico e intelectual no ato de criar, de dar corpo às fantasias é algo peculiar à sublimação no campo da arte. Embora Freud denomine a sublimação como uma técnica para alcançar a felicidade, como vimos, essa técnica não é aplicável a todos os

homens, geralmente, só àqueles que possuem o dom artístico e que são capazes de dominar o fazer artístico, cuja natureza a psicanálise ainda não pode elucidar. Mas a psicanálise pode e deve tomar como estudo a moção pulsional, que está presente em todos os seres humanos e, a partir dela, especialmente no artista, buscar entender os fatores psíquicos inconscientes subjacentes no processo de criação artística.

2.2 Freud um artista das palavras

O volume da correspondência de Freud e de seus textos poderia nos autorizar a afirmar que ele gostava de escrever. No entanto, para Freud, a atividade de escrever era, desde a sua adolescência, uma “necessidade”. Essa necessidade pode ser localizada a partir de uma carta escrita a Silberstein³⁹, quando tinha dezesseis anos e estava desfrutando as férias escolares em Freiberg, sua cidade natal:

Digo-te de antemão que não abordarei em minhas cartas nenhuma de minhas excursões, por ter coisas mais importantes a te relatar. No entanto, estou escrevendo um diário de viagem, que redijo tão-somente a ti [...] Esta **necessidade de me comunicar** está me levando a escrever um livro que poderás ler na primeira semana da volta às aulas. (FREUD *apud* BOEHLICH, 1995, p.27, grifo nosso)

Durante toda vida, Freud escreveu muito, mas, segundo Ernest Jones (1989), ele não se via na obrigação de escrever, o que significava passar semanas ou meses sem nada produzir. Sua redação era imprevisível como a redação dos poetas e ele sempre tinha

alguma **ânsia de criação**, um lento e doloroso trabalho, o **esforço de escrever pelo menos duas ou três linhas por dia, e finalmente uma explosão**, quando um

³⁹ Carta escrita por Freud de Freiberg, em 17 de Agosto de 1872. Numa coletânea de 80 cartas organizada por Walter Boehlich (1995).

importante ensaio aparecia em poucas semanas. Com poucas semanas não se quer dizer redação contínua: pelo contrário, significava agarrar, sob elevada pressão, as pouquíssimas horas que podia poupar no fim de um dia de labuta.[...] as férias de verão eram com frequência um período em que surgiam novas idéias [...] quando voltava a Viena em outubro na maioria das vezes estava em estado de mergulhar no trabalho. (JONES, 1989, p.391, grifo nosso)

Ainda segundo esse autor, em 1910, por meio de uma carta Freud explicou-lhe sobre a necessidade de escrever, dizendo que o fato de ouvir e receber tanto ao longo de todo o dia produzia a necessidade de emitir algo, de passar de uma atitude receptiva passiva para uma atitude criativa ativa. Freud escreveu a Ferenczi, em abril de 1911, contando-lhe que, quando estava bem de saúde, não podia ser produtivo, que precisava de certo grau de incômodo, do qual desejasse livrar-se para poder escrever. Também justificou a Abraham, em 3 de julho de 1912, que além dos motivos científicos, havia um motivo pessoal que o impelia a escrever e a suportar a realização de tanto trabalho analítico. (JONES, 1989, p.392).

Com trabalho árduo, construindo e re-elaborando suas teorias, Freud acabou criando a psicanálise. Mas foi em razão da habilidade de sua escrita que ele foi considerado mestre da prosa alemã. Isso se deu em 1930, em Frankfurt, quando recebeu o Prêmio Goethe de Literatura⁴⁰. O Prêmio Goethe fora criado no ano de 1927, na cidade de Frankfurt, e deveria ser concedido anualmente a um escritor com obras que fossem dignas da honra dedicada à memória de Goethe.

No discurso que Freud preparou para receber o prêmio, ele comentou sobre a vida de Goethe, seu caráter, e acrescentou que Goethe não teria rejeitado a psicanálise, como tantos de seus contemporâneos o fizeram.

ele próprio dela se aproximou numa série de pontos; identificou, através de sua própria compreensão interna, muita coisa que pudemos confirmar, e certas opiniões, que nos acarretam crítica e zombaria, foram por ele expostas como evidentes por si mesmas. Assim, estava familiarizado com a força incomparável dos primeiros laços afetivos, das criaturas humanas.[...] Goethe sempre teve Eros em alta consideração,

⁴⁰ Devido ao precário estado de saúde de Freud, foi sua filha Ana quem o representou em Frankfurt, levando e lendo uma carta de Freud sobre Goethe com relação à psicanálise.

nunca tentou menosprezar seu poder, acompanhou suas expressões primitivas [...] (FREUD, 1930, p.213-215)

Após esse comentário, Freud pontua que os esforços dos biógrafos na tentativa de recriar a vida do artista, não podem responder sobre o enigma do dom que faz um artista e não nos ajuda a compreender o valor e o efeito de suas obras. Já a Psicanálise pode oferecer informações que por outros meios nós não as teríamos. E Freud termina seu discurso confessando que, no caso de Goethe, a psicanálise não foi muito longe, porque *“Goethe, como poeta, não foi apenas um grande revelador de si mesmo, mas também, a despeito da abundância de registros autobiográficos, um cuidadoso ocultador de si mesmo”* (FREUD, 1930, p.217).

Refletindo sobre essa afirmação de Freud, entendemos que Goethe conseguiu ocultar na sua escrita, ao fazer uso da técnica sublimatória, a sua alma, o seu desejo, o conteúdo psíquico latente. Ele conseguiu transformar seus ‘impulsos mais secretos’ em algo que pudesse ser compartilhado pelo leitor, como um verdadeiro poeta que era. Freud, por outro lado, procurou na psicanálise uma forma de ‘cientificamente’ desvendar o conteúdo inconsciente.

Já finalizando nossa exposição, observamos que Freud teve uma forte relação com a arte. Seu contato com a arte é, na maior parte, com a arte clássica e, principalmente, com a literatura. De um modo geral, Freud não se interessou pelas inovações artísticas de sua época, não procurou conhecer os artistas, os escritores e os intelectuais que estavam em voga. Com raríssimas exceções se aproximou e procurou dialogar com aqueles que, de certa forma, poderiam contribuir com seus estudos e suas elaborações psicanalíticas. Seu desinteresse pela arte moderna, todavia, não o impediu de que, com os conceitos de pulsão e sublimação, ele tentasse uma explicação psicanalítica para o processo de criação artística.

Depois desse percurso sobre as elaborações freudianas, podemos inferir que o que impulsiona o artista para o processo de criação é o desejo, a pulsão desejante. É a pulsão

dessexualizada ou sublimada que está presente na atividade artística, que nele suscita um verdadeiro trabalho de elaboração e simbolização. O artista precisa transformar seus conteúdos inconscientes em fantasias no intuito de obter prazer ao realizar seus desejos, por meio da obra de arte.

A arte, porém, não se reduz à obtenção de prazer. Percebemos em alguns artistas que a moção pulsional os conduz a buscar um processo de criação adverso da maioria dos artistas. Eles são compelidos a um fazer irrefreável acompanhado de intenso desprazer.

Dentro desse contexto, não podemos deixar de apresentar a última referência que Freud faz à pulsão sublimada. Em 1937, Freud afirma em uma carta endereçada a Marie Bonaparte, que

A sublimação é um conceito que contém um juízo de valor. Na verdade significa a aplicação a outro campo em que são possíveis realizações socialmente mais valiosas. Deve-se então admitir que desvios semelhantes do objetivo de destruição e exploração para outras realizações são demonstráveis em ampla escala no tocante a pulsão de destruição. Todas as atividades que organizam ou efetuam mudanças são em medida destruidoras e assim desviam uma porção da pulsão de seu objetivo destruidor original. Mesmo a pulsão sexual, com sabemos, não pode atuar sem alguma medida de agressividade. Portanto, na combinação regular das duas pulsões há uma sublimação parcial da pulsão de destruição. Pode-se por fim considerar a curiosidade, o impulso de investigar, como uma completa sublimação da pulsão agressiva ou de destruição. Também na vida do intelecto a pulsão alcança uma elevada importância como motor de toda discriminação, negação e condenação. (FREUD *apud* JONES, 1989, p. 449-450)

Nessa carta, Freud, além de nos apresentar o que seria uma conceituação do termo sublimação, deixa explícito que pulsão de vida e pulsão de morte podem se unir e combinar, fornecendo uma sublimação parcial da pulsão agressiva ou de destruição. Em relação à pulsão que pode ser sublimada e utilizada na atividade artística, esclarece que a pulsão de morte também se encontra presente em todas as atividades de mudança ou de transformação. Sendo assim, a sublimação da pulsão de destruição seria uma das responsáveis pelo ‘novo’ que surge do processo de criação. O fazer e o desfazer, o construir e o re-construir, o elaborar e o re-

elaborar, que constituem a atividade artística em si, são consequência da combinação e da sublimação parcial dessas duas pulsões.

A psicanálise ainda não tem como explicar a natureza dos dons artísticos, mas ela pode e deve tomar como estudo a moção pulsional, que está presente em todos os seres humanos e, a partir dela, especialmente no artista, buscar entender os fatores psíquicos inconscientes subjacentes no processo de criação artística. Mas quem é este homem que tem a capacidade de empreender um processo de criação? Podemos afirmar que ele é, a princípio, um homem como outro qualquer, que foi submetido à divisão do aparelho psíquico, num consciente voltado para o mundo externo e num inconsciente dominado pela pulsão. Um homem que faz renúncias às satisfações de seus desejos, assim como a maioria dos homens, mas, aqui, o artista apresenta um diferencial em relação aos outros homens. Ele é um *“narcisista que tende a ser auto-suficiente, buscará suas satisfações principais em seus processos mentais internos [...] a natureza de seus talentos e a parcela de sublimação pulsional a ele aberta decidirão onde localizará os seus interesses.”* (FREUD, 1930, p.90). Ele se expressará a partir de uma mobilização interior, de uma experiência inconsciente e consciente, manifestando suas qualidades sensíveis, emocionais e cognitivas em linguagem artística. Mas o processo de criação artística só será efetivado a partir da existência do desejo inconsciente que, de maneiras mais ou menos distorcidas, é representado pela fantasia, que se expressa de acordo com o que é estabelecido pelo ego e em conformidade com a realidade. Seu ego promove, além de uma dessexualização da pulsão, uma des fusão pulsional. Assim, uma parcela da pulsão é utilizada pelo artista na atividade artística para a produção da obra de arte. Porém, os impulsos agressivos, uma outra parcela resultante da des fusão, se não forem sublimados, agirão no seu superego. Impulsos agressivos e destrutivos também podem operar durante o processo de criação artística. Por isso, o artista não está isento do conflito, da angústia e nem do adoecimento.

A obra de arte é o produto final do processo de criação artística. Ela é apresentada ao público para nele despertar comoção, uma vez que obra também permite ao público a realização de seus desejos. No confronto com o público pode haver críticas ou reconhecimento. O risco está sempre presente.

Enfim, como o próprio Freud afirmou, *“infelizmente, o poder criativo de um autor nem sempre obedece à sua vontade: o trabalho avança como pode e com freqüência se apresenta a ele como independente ou até mesmo estranho”* (FREUD, 1939, p.118) àquele que o criou. Uma vez criada, a obra de arte abstrai da presença de seu criador e fala por si e por ele. Foi assim que a escrita de Freud conquistou, independentemente de sua vontade, o campo da arte.

3 FAYGA OSTROWER E O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Escolhemos trabalhar com Fayga Ostrower (1920-2001) por duas razões. Primeiramente, porque encontramos em seus livros uma exposição precisa da elaboração teórica sobre os processos de criação artística. A segunda razão refere-se ao fato da autora, uma artista plástica de reconhecimento internacional, possuir uma vivência artística e uma maturidade pessoal e profissional que lhe permitem teorizar sobre a arte. Fayga Ostrower estudou e teorizou a história da arte e da linguagem artística, priorizando a criatividade. A leitura de seus livros nos proporciona uma convergência entre a elaboração teórica e a sensibilidade do artista criativo.

No decorrer da leitura de seus livros, percebemos que Fayga Ostrower edifica seus conhecimentos e sua concepção de arte na filosofia de Henri Bergson⁴¹ (1859-1941) e nos construtos teóricos da Teoria da Gestalt⁴². Do *Evolucionismo espiritualista*⁴³ de Bergson, Ostrower serve-se da concepção espiritualista de homem, imbui-se do objetivo fundamental da filosofia bergsoniana, “a defesa da criatividade e da irredutibilidade da consciência” (REALE, 1991, p.709), apropriando-se dos conceitos *impulso vital*⁴⁴ e *intuição*⁴⁵. Da Teoria

⁴¹ Bergson nasceu e morreu em Paris. Era de origem judaica, embora nos últimos anos de sua vida tenha se convertido em consequência do anti-semitismo. Foi considerado o mais importante filósofo francês de sua época. Seu pensamento influenciou a reflexão acerca da ciência, da arte, da concepção de sociedade e religião. Mais detalhes ver Reale (1991, p. 708-724)

⁴² Gestalt palavra alemã, que significa forma, figura ou configuração. Palavra que nomeou a teoria psicológica que surgiu na Alemanha, no início do século XX, cujo objeto de estudo é a percepção. Seus fundadores são K. Koffka (1886-1941), Max Wertheimer (1880-1943) e W. Köhler (1887-1967). Mais detalhes podem ser encontrados em Reale (1991, p. 870-874)

⁴³ Como é definida a filosofia de Bergson e que constitui ponto de referência do pensamento francês a partir de final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Mais detalhes podem ser encontrados em Reale (1991, p. 708-724)

⁴⁴ Na filosofia bergsoniana o *impulso vital* consiste numa exigência de criação. Mais detalhes podem ser encontrados em Bergson (1971, p. 250)

da Gestalt, utiliza-se dos princípios configuradores para identificá-los aos fatores envolvidos na atividade artística e na expressão da arte. Os construtos teóricos da Gestalt são utilizados por Ostrower para explicitar a própria teoria da arte, exemplo disso é o modo como se estruturam e reestruturam, constantemente, as novas totalidades da percepção nas formas expressivas da arte.

É a partir desse embasamento teórico que, já no seu primeiro livro, publicado em 1977, sob o título *Criatividade e Processos Criação*, encontramos a autora dando ênfase à reflexão sobre o ser humano criativo e o processo de criação. Esse livro é a referência básica para o nosso estudo, uma vez que ele abarca, principalmente, os processos de criação artística, o potencial criador, os caminhos intuitivos e todos os aspectos envolvidos nesse processo. Os outros livros, *Universo da arte*, publicado em 1983, *Acasos e criação artística*, publicado em 1990, e *A sensibilidade do intelecto* publicado em 1998, nos servir-nos-ão de complementação para elucidar ou focalizar algo em especial relacionado ao processo de criação artística. Adiantamos que, para Ostrower

A criatividade é a essencialidade do humano no homem. Ao exercer o seu potencial criador, trabalhando, criando em todos os âmbitos do seu fazer, o homem configura a sua vida e lhe dá um sentido. Criar é tão difícil ou tão fácil como viver. É do mesmo modo necessário. (OSTROWER, 2002, p.166)

Dentro desse contexto, acrescentamos que o homem é o único animal dotado da capacidade de criar. Desde épocas remotas da humanidade, ele vem criando ferramentas, utensílios e a arte para facilitar a sua sobrevivência e ser feliz. Criou a arte para mostrar o seu

⁴⁵ Nas palavras de Bérson: “Efetivamente, na humanidade da qual fazemos parte, a intuição é quase inteiramente sacrificada à inteligência [...] A intuição está presente, todavia, mas vaga, e sobre tudo descontínua. É uma luz quase apagada, que somente de quando em quando se reaviva, por alguns instantes apenas. Mas reaviva-se, realmente, quando está em causa um interesse vital. Sobre a nossa personalidade, sobre a nossa liberdade, sobre o lugar que ocupamos no conjunto da natureza, sobre a nossa origem e talvez também sobre o nosso destino, a intuição projeta uma luz vacilante e débil, mas que devassa não obstante a obscuridade da noite em que nos deixa a inteligência.” (BERGSON, 1971, p.264).

pensamento e sentimento, para registrar os fatos, para explorar diversas formas da natureza e para se comunicar com os outros homens.

Para Ostrower, o homem criou a arte para expressar a sua realidade por meio de formas⁴⁶, cuja essência está no conteúdo significativo. Nesse sentido, os processos criadores são essencialmente processos configuradores ou formativos. Como veremos, para Ostrower, o potencial criativo é inerente ao ser humano.

3.1 A arte como expressão das potencialidades do homem: o potencial criador.

Em 1977, Fayga Ostrower deixa clara a sua concepção de homem: um ser consciente, sensível, cultural e espiritual, que é dotado de potencialidades. Uma de suas potencialidades é a criatividade, considerada um potencial criador inerente a ele, que necessita de realização. Esse potencial necessita de realização porque é, sobretudo, uma necessidade existencial.

Portanto, *“o homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando”* (OSTROWER, 2002, p.10). Como necessidade existencial, a criatividade é um potencial inerente a todo ser humano, e não um atributo exclusivo de alguns poucos homens privilegiados. As potencialidades e a criatividade dos homens não se restringem à arte, elas constituem o próprio viver de cada homem. E, nesse sentido, o criar só pode ser entendido de modo global, integrado ao viver humano.

Para Ostrower, o homem é um ser que age, que faz, que trabalha. Como ser que trabalha, ele elabora seu potencial criador através do trabalho. Em qualquer área, *“nas artes,*

⁴⁶ São formas artísticas: a poesia, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música, a dança e tantas outras, todas se apresentam como forma de linguagem. (OSTROWER, 1998, p.4)

nas ciências, na tecnologia, ou no cotidiano, em todos os comportamentos produtivos e atuantes do homem, verifica-se a origem comum dos processos criativos numa só sensibilidade” (OSTROWER, 2002, p.31). A capacidade de trabalhar criativamente só é possível porque o homem é dotado da potencialidade da sensibilidade. Sem ela, que é também inerente ao ser humano, criar seria impossível.

Ostrower enfatiza que a atividade artística é trabalho e que, na arte, não existiria criatividade se o fazer artístico não fosse considerado como tal. Ela é uma atividade intencional, produtiva e necessária que amplia a capacidade de viver do homem. Adverte que o trabalho humano não se restringe a metas utilitaristas, existem outras motivações determinando a atividade do homem. Dentre tantas motivações, Ostrower aponta a vida espiritual e justifica a necessidade do homem em expressá-la, afirmando que *“as formas de arte representam a única via de acesso a este mundo interior de sentimentos, reflexões e valores de vida, a única maneira de expressá-los e também de comunicá-los aos outros”* (OSTROWER, 1998, p.25). Acrescenta que a necessidade de expressar e comunicar a vida espiritual, se torna evidente quando nos damos conta que, em todas as culturas, os homens criaram e continuam criando obras de arte como expressão da realidade vivida.

Esclarece que, embora em nossa sociedade a idéia de criatividade não esteja diretamente ligada a idéia de trabalho, a criatividade na arte ou o fazer artístico é entendido aqui como trabalho, e não como mero divertimento ou algo supérfluo. O fazer artístico é a possibilidade de o homem dar sentido a sua vida.

Segundo Ostrower (2002), o artista possui dentro de si um impulso elementar⁴⁷, ou uma força vital, que sempre o impulsiona a criar. Força proveniente de áreas ocultas, que

⁴⁷ Segundo Bérson o impulso vital é a fonte de que nascem todas as coisas. No homem, o impulso vital expressa-se na atividade criadora, cujas principais formas são a moral, a religião, a filosofia e a arte. “O impulso de vida em que falamos consiste, em suma, numa exigência de criação. Não pode realizar uma criação total, porque encontra pela sua frente a matéria, isto é, o movimento inverso ao seu. Mas apodera-se desta matéria, que é a própria necessidade, e tende nela introduzir o máximo possível de indeterminação e de liberdade.” (BERGSON, 1971, p.250)

escapa à tentativa de definição, mas que é motivação para o agir do homem no processo de criação artística. Um potencial criador que é elaborado nos múltiplos níveis do ser consciente, sensível, cultural e espiritual do artista e se manifesta nos múltiplos caminhos em que ele procura configurar as realidades de sua vida. Uma qualidade fundamental do potencial criador é que ele sempre se refaz. Portanto, a produtividade do artista nunca se esgota, ao contrário, ela sempre se amplia. O potencial criador é uma disponibilidade interior, que se caracteriza por uma total entrega do artista à circunstância e por uma presença total naquilo que ele faz. Essa disponibilidade interior vem acompanhada de uma eterna surpresa com as coisas que se renovam no cotidiano. É o potencial criador que possibilita a formação de algo novo.

Além do potencial criador, compõem os processos criativos os *“impulsos do inconsciente [...], tudo o que o homem sabe, os conhecimentos, as conjecturas, as propostas, as dúvidas, tudo o que ele pensa e imagina”* (OSTROWER, 2002, p.55).

Para Ostrower (2002) é precisamente a partir do potencial criador e da integração do ser consciente, sensível, cultural e espiritual, que se baseiam os comportamentos criativos do artista.

Notamos que autora faz menção à consciência, ora se referindo à capacidade humana para conhecer as coisas e a si mesmo e para conhecer esse conhecimento, ora fazendo referência à consciência moral, baseada em valores morais que são transmitidos culturalmente e que regem os atos dos homens.

Segundo Ostrower, o homem já nasce com um potencial de consciência, que se realiza à medida que ele tem conscientização de si mesmo. Ao se tornar consciente de si mesmo, ele conscientiza-se também de sua existência social. Tudo o que ele sente, percebe, pensa e como age é moldado pelo contexto cultural e de acordo com os valores culturais. Esses

Criam as referências, discriminam as propostas, pois conquanto os objetivos possam ser de caráter estritamente pessoal, neles se elaboram possibilidades culturais.

Representando a individualidade subjetiva de cada um, a consciência representa a sua cultura. (OSTROWER, 2002, p.16)

É por essa razão que, ao chegar ao consciente dos artistas, um mesmo fenômeno pode proporcionar visões diferentes e também dar origem a diversas formas expressivas.

A consciência não é algo acabado ou definitivo, ela possui um desenvolvimento dinâmico. O homem, ao fazer transformações na natureza, na cultura e na história, ao mesmo tempo, sofre transformações. Ao ser transformado, sua consciência “*se amplia para as mais complexas formas de inteligência associativa, empreendendo seus vôos através de espaços em crescente desdobramento, pelos múltiplos e concomitantes passados-presentes-futuros que se mobilizam em cada uma de nossas vivências*” (OSTROWER, 2002, p. 19). Cada momento vivido transcende um momento particular e amplia a vivência com novos significados, reestruturando a consciência.

Nesse sentido, o processo de criação artística significa a possibilidade de uma ampliação da consciência e um processo de crescimento contínuo do artista. Ostrower cita alguns dos maiores artistas que, mesmo enfrentando adversidades, tiveram a capacidade para o crescimento e para a renovação, até os últimos anos suas existências. São eles: Goethe, Rembrandt, Goya e Shakespeare.

Dentro desse contexto, lembramos de um artista mineiro, Antonio Francisco Lisboa (1730-1814), conhecido por “*Aleijadinho*”, devido a uma doença degenerativa que deformou o seu corpo. Esse artista teve seus dedos das mãos e dos pés mutilados, fato que o deixou impossibilitado de andar e dependente dos escravos para se locomover. Porém, isso não deteve o ato de criar. Com ferramentas amarradas em suas mãos ele seguiu trabalhando e criando até os dois últimos anos antes de sua morte, quando não mais enxergava e não conseguia levantar-se da cama.⁴⁸

⁴⁸ Na cidade de Ouro Preto, encontra-se uma de suas obras-primas, a igreja de São Francisco. Outra obra, monumental, encontra-se na cidade de Congonhas do Campo, composta de 66 estátuas de tamanho natural

Retomando Ostrower, no processo de criação artística, o ser sensível possui igual importância ao ser consciente. A sensibilidade chega à consciência por meio da percepção. A sensibilidade que advém de um permanente estado de excitabilidade sensorial é a porta de entrada das sensações. Como porta de entrada, recebe os estímulos que chegam do mundo externo e interno. Representa uma abertura constante ao mundo, ligando o homem de modo imediato a tudo que lhe acontece. Contudo, a sensibilidade inata e inerente à constituição do homem, não é peculiar aos artistas. Assim sendo, para Ostrower todos os seres humanos nascem com o potencial de sensibilidade que caracteriza a criatividade. No entanto, o homem criativo, o artista, é aquele que dotado de alto grau desse potencial, faz uso da intuição e escolhe criar em termos concretos e específicos, transformando as diversas matérias⁴⁹ em formas expressivas.

Como o homem se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais moldam os seus próprios valores de vida, a criatividade se elabora no contexto cultural. Por essa razão, os processos criativos devem ser considerados na interligação de dois níveis da existência humana: o nível individual e o nível cultural. A criatividade representando as potencialidades de um ser único e a criação como realização dessas potencialidades, imbuída de determinantes culturais, são para Ostrower dois pólos de uma mesma relação que se confrontam, uma vez que, *“o fator valorativo atua sobre as configurações individuais e já preestabelece certos significados”*. (OSTROWER, 2002, p.5).

esculpidas em cedro e de 12 profetas em tamanho maior esculpido em pedra sabão. (KRYSTAL, 2003, p.75-76).

⁴⁹ O conceito de matéria, ou de materialidade refere-se a todas as áreas de comunicação que estão ao alcance do homem, incluindo suas atividades formadoras: culturais, psíquicas e espirituais. Mais detalhes ver *Criatividade e Processos de Criação*. (OSTROWER, 2002, p.43-70)
Está relacionado aos vários campos de ação humana, podendo ser de natureza física ou psíquica. Por exemplo, o vidro, as cores, os sons, os gestos, as idéias e etc. (OSTROWER, 1995, p.219)

No nível individual, como ser formador, o homem dá forma⁵⁰ às coisas e é capaz de estabelecer relacionamentos entre os eventos que ocorrem dentro dele e ao redor dele, configurando-os em sua vivência e lhes atribuindo significados e valores. Tudo que o homem configura abarca conteúdos significativos e valores. Esses conteúdos significativos e valores surgem no percurso da vida de cada um, a partir da experiência singular de relacionar e ordenar os fenômenos.

No nível cultural, notamos que existem aspectos valorativos que se encontram fora do homem, são valores coletivos. São valorações da cultura em que o indivíduo vive que, num determinado contexto histórico, têm origem nas relações sociais. Elas fundamentam e formam as instituições e as normas vigentes de uma sociedade. Portanto, tudo o que o homem percebe, quando o percebe, já o percebe com projeções valorativas, por isso, configurar e criar é fazer um diálogo dinâmico e constante entre o contexto cultural com seus valores coletivos e a criatividade individual com seus valores individuais.

O artista é um ser consciente, sensível, cultural e espiritual, que possui um potencial criador e também uma *natureza intuitiva*. Vejamos como a intuição desempenha um papel fundamental para o artista empreender um processo de criação.

3.2 A intuição no processo de criação artística

Notamos que, em todos os livros de Ostrower, o processo de criação artística é focalizado juntamente com a intuição.

⁵⁰ A 'forma' não é um conceito, é caracterizada por sua natureza sensorial e se constitui enquanto ordenação. Ela não pode ser abstraída, reduzida, transposta ou desvinculada de seu caráter material. A essência da forma está no conteúdo significativo que ela contém. (OSTROWER, 2002, p.69)

Segundo Ostrower, esse processo ocorre no âmbito da intuição. O artista é capaz de criar, de imaginar, compreender as outras pessoas e sentir empatia com as coisas, estabelecendo associações e fazendo conjecturas sobre possibilidades e probabilidades, porque ele possui uma natureza intuitiva. Nas palavras da autora,

a intuição torna-se a via áurea para os processos cognitivos e expressivos. Pois tanto as indagações como também as respostas que se tornam possíveis fundamentam-se, em última instância, em uma seletividade interior, que é a verdade de cada indivíduo, caracterizando-o em suas afinidades e seus interesses, suas aspirações e seus valores. (OSTROWER, 1998, p.55-56)

A intuição é um momento de cognição que se faz presente, repentinamente, ao se internalizar todos os aspectos de relevância e de coerência de um fenômeno, no qual o artista apreende, ordena, reestrutura e interpreta, a um só tempo. Ele intui ao ordenar as opções, as comparações, as avaliações, as decisões e as visões de coerência. O que torna o processo intuitivo expressivo é a qualidade nova da percepção, que contém novos significados.

Para Ostrower, o processo intuitivo é inabordável pelas investigações racionais. A intuição não é verbal e tampouco conceitual. A intuição é um processo dinâmico, ativo e atuante no meio ambiente. Ela se constitui por uma ação espontânea que encerra novas formas *“comunicativas que são pessoais e ao mesmo tempo são referidas à cultura”* (OSTROWER, 2002, p. 56).

Assim como os processos criadores são processos formativos, os processos intuitivos se identificam com as formas. A intuição é, principalmente, um recurso de que o artista dispõe e que mobiliza tudo o que ele tem em termos afetivos, intelectuais, emocionais, conscientes, para ser expresso em formas. Nas palavras da autora, *“embora não sejam visíveis nem racionalizáveis os níveis intuitivos, bem sabemos de sua ação integradora.”* (OSTROWER, 2002, p.68). Mesmo sabendo que é impossível explicar como e por que eles acontecem, neles o artista sempre se reencontra e se reconhece.

Contudo, a intuição jamais dispensa a razão. Sobre isso, sua argumentação é fundamentada nos depoimentos de artistas e de cientistas sobre o ato de criar. Todos eles afirmam que as idéias ou as noções decisivas lhes vieram por meio da intuição e que não sabem explicar qual foi o raciocínio que os guiou. E acrescenta, com firmeza,

com efeito, os caminhos intuitivos não são inteiramente racionais. Mas, para não haver nenhum mal entendido: tampouco são irracionais, pois, em todos os momentos do conhecimento, o ser humano continua um ser consciente. (OSTROWER, 1983, p.58)

Em nota de rodapé, Ostrower (1998), ao fazer uma distinção entre ‘intuitivamente’ e ‘instintivamente’, adverte-nos que os termos não podem ser confundidos, a intuição não é herdada ou transmitida geneticamente, posto que ela é a experiência que *“cada um só pode adquirir por si mesmo ao longo de seu viver”*. (OSTROWER, 1998, p.56).

Assim, no processo de criação artística, a intuição é um dos *“mais importantes modos cognitivos do homem”* e é a razão pela qual *“está na base dos processos de criação”* (OSTROWER, 2002, p.55).

Para entendermos o que é o processo de criação artística para Fayga Ostrower é necessário que verifiquemos alguns dos fatores envolvidos nesse processo, que tem como base a intuição.

3.3 Fatores envolvidos no processo de criação artística

Nossa intenção é verificar alguns dos fatores essenciais que concorrem para o processo de criação, priorizando os fenômenos psíquicos, conscientes e inconscientes. Para além do potencial criador, do contexto cultural e dos processos intuitivos, o processo de criação

artística é estritamente dependente da sensibilidade e da percepção; da forma, do conteúdo expressivo e da matéria; da imaginação criativa, do consciente e da memória; dos acasos e da tensão psíquica e da técnica artística.

3.3.1 A sensibilidade e a Percepção

Segundo Ostrower (2002), todo ser humano nasce com o potencial de sensibilidade, embora haja graus e áreas sensíveis diferentes em cada homem. A sensibilidade está intimamente relacionada à percepção, pois é a percepção que faz uma elaboração mental das sensações e as ordena. A percepção delimita o que o artista é capaz de sentir e compreender, portanto corresponde a uma ordenação seletiva dos estímulos. Ela cria uma barreira entre o que ele percebe e o que não percebe. Na ordenação dos dados sensíveis, estruturam-se os níveis do consciente e do inconsciente, aos quais a sensibilidade chega de modo articulado, ou seja, chega em formas organizadas. Não só o consciente, mas, também o inconsciente do artista é constituído pela sensibilidade. Uma boa parte dela, *“a maior parte talvez, incluindo as sensações internas, permanece vinculada ao inconsciente. A ela pertencem as reações involuntárias do nosso organismo, bem como todas as formas de auto-regulagem.”* (OSTROWER, 2002, p.12).

Segundo Ostrower (1995), a cada instante nos chegam incontáveis estímulos, podendo ser eles visuais, acústicos, tácteis, olfativos e cinéticos. Eles nos chegam em sensações e em situações das mais diversas. Nós não somos capacitados para captar a totalidade dos fenômenos, aliás, permanecemos indiferentes à maioria deles, pois nem chegamos a percebê-los conscientemente. Nós não lhes damos atenção e, por isso, apenas alguns deles são registrados, por meio de uma seletividade interior.

Além de ser a elaboração mental das sensações, a percepção para Fayga Ostrower envolve um tipo de conhecer. O conhecer é um apreender o mundo externo junto com o mundo interno e que envolve, concomitantemente, um interpretar aquilo que está sendo apreendido. Conhecer, aprender e interpretar acontecem ao mesmo tempo. E essa compreensão nem sempre ocorre de modo intelectual, mas deixa um ‘lastro’ em nossa experiência. Para Ostrower, *“enquanto identificamos algo, algo também se esclarece para nós e em nós; algo se estrutura. Ganhamos um conhecimento ativo e de auto-cognição, uma noção que, ao identificar as coisas, ultrapassa a mera identificação.”* (OSTROWER, 2002, p.57).

Assim, em qualquer situação em que se encontre o artista, inúmeros dados irão surgir, alguns deles, talvez, ser-lhe-ão familiares, outros novos, alguns sem sentido e outros até mesmo raros. No entanto, ‘de modo aparentemente misterioso’, o artista une esses dados e, de acordo com a situação percebida, coloca-os em conjunto. Em conjunto, os dados e as várias ligações que ele faz serão interligados e avaliados. Nas palavras de Ostrower, tudo será percebido

como a trama de um evento em cuja ordenação interior compreendemos consistir o conteúdo da situação. O que percebemos, então, é apreendido em ordenações, e como o percebemos, são outras tantas ordenações. Tudo participa de um mesmo processo ordenador. O perceber é um estruturar que imediatamente se converte em estrutura. É um perene formar de formas significativas.” (OSTROWER, 2002, p.58)

Portanto, a percepção do artista ordena os dados, dando-lhes uma estrutura e uma forma significativa.

Ostrower faz valer as noções da Gestalt, em relação à percepção, seguindo um dos seus princípios básicos: *O todo é mais do que a soma de suas partes*. Explicita que nossa percepção é sempre da totalidade estruturada e não de partes isoladas. Ela se estrutura e reestrutura sempre de uma nova maneira, tanto em situações conhecidas como nas situações

imprevistas. A estrutura dos fenômenos, em termos de relações, sempre nos fornece uma totalidade e nunca apenas uma adição de suas partes. Assim, o artista percebe uma síntese, uma integração, pois a ordenação dos componentes e dos relacionamentos constitui parte integrante de cada forma, caracterizando o seu conteúdo expressivo.

Se, por um lado, Ostrower utiliza a teoria da Gestalt para explicitar as formas expressivas da arte, por outro ela questiona a noção de uma Boa Gestalt. Nas palavras da autora:

conquanto a noção de uma boa Gestalt, de certas formas geométricas, simples e regulares, seja útil como referência espacial na percepção, é preciso não confundi-la com um “critério de arte”. Não é. Em termos artísticos não existem formas previamente classificadas como “boas” ou “más”. Pois na arte só há formas expressivas. (OSTROWER, 1998, p.87)

O que percebemos e como percebemos está intimamente ligado ao contexto cultural, pois a maneira que certas imagens se organizam em nossa mente indica a interferência direta de nossa cultura. Desde o nascimento, o homem compõe disposições ou imagens perceptuais constituídas, em grande parte, de valores culturais e que se ordenam e passam a ser normativas, influenciando suas novas vivências. Elas *“orientam o seu pensar e imaginar. Formam imagens referenciais que funcionam ao mesmo tempo como uma espécie de prisma para enfocar os fenômenos e como medida de avaliação”* (OSTROWER, 2002, p.58).

As imagens referenciais se formam em cada um de nós já impregnadas de valores culturais. Elas não são ordenações herdadas, foram internalizadas por nós. Elas estabelecem conotações para determinados gestos, para cores, até mesmo para situações em si. Embora as imagens referenciais sejam imagens qualificadas pela cultura, elas também são, ao mesmo tempo, pessoais, ao se formarem de modo intuitivo, pois elas se configuram em cada um de nós a partir da nossa própria experiência.

As imagens referenciais possuem, então, um caráter cultural e pessoal que se estrutura no artista. Porém, depende dele e da cultura para que elas sejam cristalizadas e possam ser elaboradas. As imagens referenciais, ao serem elaboradas, assimilam um novo fenômeno, acrescentando novas significações àquelas que o artista já havia adquirido, estruturando uma nova percepção. Cada percepção constitui uma síntese. O processo de síntese ocorre de uma integração para outra integração e não retrocede no tempo.

Como vimos, nossa percepção possui uma seletividade interior, cuja operação se efetua em tudo que nos afeta. Segundo Ostrower, ao perceber, nós “*vamos ao encontro do que no íntimo queremos perceber*” (OSTROWER, 2002, p.65). Assim sendo, o artista busca as coisas, os dados e procura relacioná-los, para poder vê-los orientados, segundo uma coerência interna, tornando-os significativos para ele.

O artista relaciona os dados, as coerências e os significados seletivamente e, segundo a autora, esta seletividade é intuída. Perceber e intuir são dois processos afins, posto que,

Em todo ato intuitivo entram em função as tendências ordenadoras da percepção que aproximam, espontaneamente, os estímulos das imagens referenciais já cristalizadas em nós. Igualmente em todo ato intuitivo ocorrem operações mentais instantâneas de diferenciação e de nivelamento e outras ainda, de comparação, de construção de alternativas e de conclusão; essas operações envolvem o relacionamento e a escolha, na maioria das vezes subconsciente, de determinados aspectos entre os muitos que existem numa situação. É sempre uma escolha valorativa visando a algum tipo de ordem.” (OSTROWER, 2002, p.66-67)

De uma ordem que já existe o artista parte para encontrar uma ordem semelhante e constrói novas ordenações. Nessas novas ordenações, certos aspectos são intuitivamente incluídos como importantes, enquanto outros são excluídos como não tendo importância para ele. Pela importância que lhe é atribuída, os aspectos são configurados em uma forma. No processo de criação artística, o artista se expressa através da forma.

3.3.2 A Forma, o conteúdo expressivo e a matéria

Para Ostrower, criar é formar. O artista, quando cria, dá forma a algo novo, a partir de sua capacidade de compreender, de relacionar, de ordenar, de configurar e, finalmente, de significar. No processo de criação, ele sempre está à procura de novos significados que, por sua vez, estão contidos nas formas expressivas.

As formas expressivas da arte atravessam fronteiras temporais, culturais e geográficas, sem perder os seus significados, aflorando os nossos sentimentos. Destacamos como formas expressivas de arte: a poesia, a pintura, a escultura, a música, a dança, a arquitetura, dentre outras. São formas *“visuais, musicais, cinéticas, arquitetônicas – nos comunicam um conteúdo, mas não ao nível ilustrativo ou anedótico, reproduzindo algum objeto ou episódio incidental. Seu conteúdo é bem mais profundo”* (OSTROWER, 1998, p.4) e por isso nos comove.

As obras de arte nos comovem porque contêm a linguagem natural da humanidade. Por meio delas é possível ao artista se expressar e comunicar com os outros seres humanos, independentemente da época em que as mesmas foram criadas. A arte possui uma linguagem e é por isso que o homem pode encontrar e compreender, em todas as culturas da humanidade, desde o passado mais longínquo, obras de arte como formas de expressão da realidade dos homens. A linguagem artística se constitui de formas.

Para Ostrower, a ‘forma’ não é um conceito, ela se caracteriza por sua natureza sensorial e se constitui enquanto ordenação. Ela não pode ser abstraída, reduzida, transposta ou desvinculada de seu caráter material, pois perderia a essência de ser. A essência da forma está no conteúdo significativo que ela contém.

Embora a ‘forma’ seja delimitada, ela não se resume a contornos e silhuetas, ela é “o modo por que se relacionam os fenômenos, é o modo como se configuram certas relações dentro de um contexto. [...] É a forma das coisas que corresponde – não poderia deixar de corresponder - ao conteúdo significativo das coisas” (OSTROWER, 2002, p. 78-79).

Em uma nota de rodapé, Fayga Ostrower comenta que vários estudos que envolvem a linguagem artística cometem o equívoco de identificar a ‘forma’ com planos contornados, correspondendo a uma ação intencional, controlada e, portanto consciente. Neles a criatividade só poderia ser encontrada quando o inconsciente se expressasse de maneira ‘informal’. O equívoco aí se evidencia porque “do ponto de vista artístico, as premissas da tese não se sustentam. [...] e o informal, que seria isento de forma, não é percebido por nós (se é que existe)” (OSTROWER, 2002, p.79).

A forma não é um conceito e sim uma estrutura de relações, o modo por meio do qual as relações se ordenam e se configuram. Os processos criadores são essencialmente processos configuradores ou processos formativos, pelos quais os artistas se expressam.

Para Ostrower, o artista enquanto ser criativo encontra sua referência máxima e o contexto de seus valores na vida vivida e é em função dela que surgem as formas expressivas da arte. As formas expressivas da arte têm sua motivação na própria condição humana e nos questionamentos do homem sobre a realidade em que vive.

Para Ostrower, no campo da arte, a capacidade de se expressar do artista está relacionada a sua maturidade. A maturação é essencial para a criação. Só o adulto tem a capacidade de produzir uma obra de arte. Em oposição às verdadeiras criações artistas dos adultos, estão as atividades de arte realizadas pelas crianças. A incapacidade de as crianças produzirem uma obra de arte encontra-se no fato de elas não poderem julgar a validade das diversas abordagens de problemas existenciais, elas ainda não experimentaram e vivenciaram o suficiente. Muito embora as crianças possam aprender as várias técnicas artísticas, o produto

de suas atividades não pode ser considerado obras de arte. Nas palavras da autora: *“Só se cria mesmo a partir da maturidade, pois criar significa reformular e reestruturar, e o que se reformula são os conteúdos de vida, visões de vida”* (OSTROWER, 1995, p.96).

Conteúdos e visões de vida são constituídos pelos mais variados incidentes, sucessos, fracassos, alegrias, tristezas, amores, nascimentos ou mortes. Esses podem afetar o artista no seu cotidiano e, ao serem transformados em conteúdos psíquicos, interferem no processo de criação. No produto final, por exemplo, os conteúdos psíquicos *“talvez se tornem a ser reconhecíveis, em certos detalhes da obra criada, ou talvez se tornem irreconhecíveis, transpostos e absorvidos que foram pela proposta essencial do trabalho”*(OSTROWER, 2002, p.73-74).

São esses conteúdos psíquicos que serão os conteúdos significativos ou não para o artista. Eles se definem através de avaliações internas, frente às incertezas que acompanham as opções, decisões, ações e frente aos conflitos ou as alegrias vivenciadas pelo artista. O modo como o artista trata e avalia seus problemas podem ser traduzidos como algo de sua personalidade. No entanto, também *“reflete uma experiência imediata do viver, experiência que é nova e única para cada ser que vive e que é reestruturada cada vez com a própria vida”* (OSTROWER, 2002, p.101).

Para Ostrower, as formas de arte representam a única via de acesso ao mundo interior de sentimentos, reflexões e valores de vida e representam, também, um caminho de conhecimento da realidade humana. Por meio das formas de arte, poetas, escultores, pintores, arquitetos e outros manifestam suas indagações e respostas de determinadas épocas e de determinadas culturas.

O que o artista produz não constitui mera técnica de reprodução de figuras humanas, paisagens, objetos e etc.. As obras de arte possuem coerência, clareza e harmonia e por isso nos permitem entender, por exemplo, a cultura Grega, por meio de um vaso grego produzido

no século V a.C. por algum artesão anônimo. Esse objeto contém uma linguagem, que ao ser analisada, comunica-nos o material utilizado, a maneira sensível como foi utilizado, suas formas e suas proporções, seus ornamentos e desenho figurativo, e nos leva a perceber a *“unidade de uma visão de mundo que perpassa pelas diversas áreas da sensibilidade e da inteligência, da imaginação e do próprio sentimento de vida.”* (OSTROWER, 1998, p.26).

A arte possui uma linguagem própria, constituída de elementos específicos, que são expressivos em si mesmo. Linguagem que é expressa pelo artista na matéria.

A matéria não é um fato meramente físico, indica Ostrower, sua natureza pode ser também psíquica, por isso o artista pode utilizar-se tanto da madeira, do vidro, das cores, dos sons, dos gestos, como das idéias, dos pensamentos. A escolha da matéria depende da identificação do artista com a mesma, com o intuito de obter maior possibilidade de expressão e comunicação.

Segundo Ostrower, o artista pode colocá-la num plano simbólico e inserir-lhe modos de comunicação para se comunicar com os outros homens, mas essa comunicação só se efetua quando conhecemos a especificidade da matéria. Quando desconhecemos, por exemplo, a materialidade da música, *“torna-se impossível ter noção do processo de criação musical porque ele é um problema de linguagem musical”* (OSTROWER, 2002, p. 35), pois não sabemos ‘imaginar musicalmente’. Muito embora, uma música do compositor Villa Lobos, ao ser executada por verdadeiros músicos, traga-nos comoção.

Para Ostrower, o único caminho para se conhecer bem a materialidade é o próprio fazer, ou seja, trabalhar a matéria e dela extrair o conhecimento. O conhecimento somado à sensibilidade é uma possibilidade de acompanhar por analogias o fazer dos outros. É no próprio fazer que podemos conhecer bem uma matéria.

Podemos compreender melhor a relação existente entre a forma, o conteúdo expressivo e a matéria num outro tipo de linguagem, a visual. O pintor, por exemplo, não

imagina em termos de pensamentos, palavras, nem imagina em termos de imagens concluídas. Embora o pintor parta de emoções, conscientes ou não, de idéias a respeito de temas religiosos, literários, históricos, de figuras humanas, objetos ou da natureza morta, ele imagina a partir da linguagem da arte, cujos recursos formais, nesse caso específico, são de ordem visual. Mentalmente ele levanta hipóteses, faz pré-ordenações, pensa nas possibilidades visuais, contendo formas, cores, linhas, volumes, ritmos e proporções. Ele conhece as leis da estética e procura ajustá-las de acordo com o que deseja expressar.

O artista ao configurar a matéria, configura-se ao mesmo tempo. Para Ostrower, “*em todas as linguagens, ao articular uma matéria o homem deixa sua marca*”(OSTROWER, 2002, p.53). Essa marca é resultado de uma pergunta que ele fez antes de configurar a matéria. A matéria em forma configurada encerra uma resposta. Mas só raramente o artista consegue decifrar a resposta em sua original extensão. “*Seja porque desconhecemos as codificações da matéria, seja porque, ao longo dos milênios e fora da realidade social em que foram formuladas as respostas, perdeu-se para a nossa vivência a multiplicidade de áreas associativas.* (OSTROWER, 2002, p.53). Pode ser também que, ao recriar as formas por meio de sua percepção, o artista as modifique, em consequência de sua subjetividade, de seus valores culturais. Contudo, há sempre um núcleo na obra que não sofre distorções, no qual se “*vislumbra a figura de um homem que responde – ele fala sobre si, sobre sua vida, sobre seus valores de viver.*” (OTROWER, 2002, p.53).

Então, o processo de criação artística é consequência do processo formativo, no qual o artista ao levantar uma pergunta, relaciona os fenômenos e configura certas relações, dando-lhe uma estrutura, um conteúdo significativo. O conteúdo significativo proveniente das experiências, conscientes e inconscientes de vida do artista, é expresso na materialidade. Assim, temos o poeta se expressando no trabalho com as palavras, o escultor com a madeira ou com o mármore, o músico com os sons e em formas de tempo e assim por diante. A

matéria configurada possui como essência a resposta levantada pelo artista ao decidir engajar-se numa atividade artística. Na obra de arte, a matéria permite que o conteúdo expressivo se torne passível de comunicação a outros homens. Essa comunicação só é possível porque há uma articulação entre o consciente, a imaginação e a memória do artista.

3.3.3 Consciente, imaginação criativa e memória

Num processo de criação artística encontramos o consciente, a imaginação criativa e a memória articulados de maneira a possibilitar a efetivação de uma atividade criadora. Sobre o consciente, já de início devemos pontuar que, para Ostrower, não devemos atribuir função predominante a ele ou ao inconsciente. No processo criativo estão presentes o inconsciente, o conhecimento do artista, suas propostas e dúvidas, tudo que ele sente, pensa ou imagina.

Contudo, ela afirma que a criação, *“em seu sentido mais significativo e mais profundo, tem como uma das premissas a percepção consciente”* (OSTROWER, 2002, p.6). A percepção consciente é necessária na ação do artista, pois implica ele ter condições de resolver situações imediatas e, principalmente, de poder antecipá-las mentalmente.

Nesse sentido, o consciente racional deve estar sempre presente na atividade criadora. O consciente racional *“constitui um fator fundamental de elaboração. Retirar o consciente da criação seria mesmo inadmissível, seria retirar uma das dimensões humanas.”* (OSTROWER, 2002, p.55). Isso comprometeria a criação, uma vez que não há dúvida que existe uma intencionalidade no ato artístico. Segundo Ostrower

Existe uma fala. E existe uma escuta. Porém isto não deve ser confundido com a idéia de que talvez o artista tente intervir em seu inconsciente. É de todo impossível induzir voluntariamente estados inspiradores. Além disto, a pretensão de querer controlar o inconsciente, marcando como se fossem encontros furtivos com acasos e

insinuando certas vias em que o inconsciente talvez pudesse ser minado ou canalizado, tiraria por completo a espontaneidade do artista e sobre tudo sua autenticidade. (OSTROWER, 1995, p.258)

Em nota de rodapé, a autora argumenta que é impossível excluir, voluntariamente, a vontade ou a consciência na atividade artística, citando como exemplo o Movimento de Arte action-painting⁵¹, a chamada ‘arte informal’ que teve seu início na década de 1950, nos E.U.A, em torno do pintor Jackson Pollock (1912-1956)⁵². Esse movimento postulava o automatismo do gesto como premissa e princípio de criação. O gesto deveria ser automático, involuntário, tido como ação diretamente oriunda do inconsciente. O consciente excluído totalmente do fazer artístico deveria garantir a autenticidade espontânea da obra. A autora faz uma avaliação de tal movimento afirmando que *“a proposta em si é significativa: ela é impossível; impossível excluir, voluntariamente, a vontade.”* (OSTROWER, 2002, p.55-56).

É interessante mencionarmos que Ostrower dá ênfase a um outro movimento artístico que alterou a compreensão de arte no século XX, com a intenção de mostrar que embora este movimento seja pouco conhecido, ele levantou muitas questões teóricas e formais importantes e, especialmente, questões existenciais que continuam atuais. Trata-se do movimento Dadaísta, que foi, na sua origem, um movimento de protesto lançado oficialmente pelos artistas em 1916, durante a primeira guerra mundial. Um movimento anticultura, que tomou formas de antiarte.

Nesse protesto, os dadaístas não perdoaram nada. Procurando desmascarar a hipocrisia da civilização ocidental e mostrar-lhe sua verdadeira face de brutalidade, os artistas visavam a chocar deliberadamente o “bom gosto” das pessoas e sua ‘racionalidade neutra’, com obras que subvertessem as formas convencionais.(OSTROWER, 1995, p.181)

⁵¹ Movimento sob a influência do surrealismo europeu, que começou a decrescer após a segunda guerra mundial. (OSTROWER, 2002, p.55)

⁵² É considerado o pioneiro da arte expressionista abstrata americana. Sua arte, uma “pintura de ação” consistia em gotejar a tinta sobre a tela. (KRYSTAL, 2003, p.209-210)

O Dadaísmo foi um movimento revolucionário, questionador, irreverente, subversivo e, acima de tudo, renovador. Ele reformula não só os termos da linguagem artística, como também a atitude básica dos artistas diante do criar. Entre os artistas que participaram desse movimento encontra-se Marcel Duchamp (1887-1968) e sua escultura – roda girando no vazio - uma roda de bicicleta montada num banquinho de cozinha, como se estivesse num pedestal. Por volta de 1922, o movimento de protesto teve seu declínio e o surrealismo⁵³ veio representar uma ramificação tardia do Dadaísmo, renovador e fonte de influência para os movimentos de arte do século XX.

Contudo, a autora é enfática quando a questão é a presença do consciente no processo de criação artística, uma vez que para ela a arte nasce do mundo imaginativo. É a imaginação criativa que levanta hipóteses sobre as configurações possíveis de uma determinada matéria e ela se constitui a partir de associações mentais. Afirmar que as associações provêm de áreas inconscientes, ou talvez, pré-conscientes da mente humana e compõem a essência do mundo imaginativo. Elas são

correspondências, conjecturas evocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores e com todo um sentimento de vida. São tão velozes que não se pode fazer um controle consciente delas. Às vezes, ao querer detê-las, elas já se nos escaparam. (OSTROWER, 2002, p.20)

As associações levam o homem para o mundo da fantasia, mas a autora nos adverte que não devemos identificá-lo ‘com devaneios ou com o fantástico’. O mundo da fantasia corresponde aqui à imaginação criativa, que para a autora vincula-se à especificidade de uma matéria em

⁵³ Não podemos deixar de comentar uma das propostas do Surrealismo na figura do escritor francês André Breton (1896-1966) e sobre o que ele chamou de “*automatismo psíquico puro*”. A proposta de Breton consistia em se tentar abolir as funções do consciente, a fim de se garantir o registro imediato e automático de tudo que surgia à mente. Sua teoria visava eliminar “o controle exercido pela razão” e dar vazão ao inconsciente e às forças do irracional. O objetivo era alcançar uma liberdade absoluta de expressão, assim como “a verdadeira realidade”, ou seja, o inconsciente, as fantasias e os sonhos. (OSTROWER, 1995, p.254)

cada campo de trabalho⁵⁴. Portanto, as associações geram um mundo experimental, no qual o homem é capaz de fazer e refazer suas atuações, associar objetos e eventos e manipulá-los mentalmente. É o pensamento que dá amplitude à imaginação. Assim sendo, por estar no nível do pensamento, o mundo imaginativo é consciente.

Na arte, o imaginar corresponde a um pensar específico sobre um fazer concreto de uma matéria, ou seja, o pensar só se torna imaginativo por meio da concretização de uma matéria. Esse pensar abrange as viabilidades das formas significativas e comunicativas através da matéria configurada.

o imaginar – esse experimentar imaginativamente com formas e meios – corresponde a um traduzir na mente certas disposições que estabelecem uma ordem maior, da matéria, e ordem interior nossa. Indaga-se, através das formas entrevistas, sobre aspectos novos nos fenômenos, ao mesmo tempo que se procura avaliar o sentido que esses fenômenos novos podem ter para nós. (OSTROWER, 2002, p.34)

Outro aspecto importante da imaginação criativa é que ela nasce do interesse e do entusiasmo de um artista pelas possibilidades maiores de certas matérias ou certas realidades. A imaginação criativa provém da capacidade de relacionar com a materialidade, da necessidade de identificação com ela. É preciso lembrar que, quando não conhecemos a matéria ou quando não vivenciamos a materialidade, torna-se impossível entender o processo de criação.

Se observarmos determinadas obras, apesar dos preceitos estabelecidos e da exigência rigorosa da técnica, principalmente em épocas menos individualistas que a atual, perceberemos que o artista individualiza a criatividade. A imaginação e a linguagem adquirem formas pessoais e subjetivas, mas nem por isso as obras deixaram de ser comunicativas ou referências para os critérios valorativos. Elas não perderam a objetivação da linguagem pela matéria, que nos permite avaliar as ordenações e compreender seus conteúdos e sentidos.

⁵⁴ Para cada campo de trabalho corresponde uma imaginação, ou seja, assim como existe uma imaginação artística, há uma imaginação científica, uma tecnológica, uma artesanal e tantas outras.

O artista tem a possibilidade de individualizar sua criatividade porque, segundo Ostrower (2002), no seu consciente se destaca o papel desempenhado pela memória. Cada memória é uma memória estritamente pessoal e preserva a continuidade e a coerência da identidade de alguém, ela organiza-se a partir das potencialidades e afinidades que são inerentes a cada pessoa. Ao longo do viver, a memória revela traços íntimos que

desde o início se encontram latentes na personalidade e, por conseguinte, irão orientar, intuitivamente, as prioridades afetivas e as aspirações de cada um. Portanto, nesta interpenetração de memória e intuição surgem certas tendências deterministas que, consciente e inconscientemente, haverão de guiar o fazer de um artista na escolha de temas, técnicas, formas, ênfases, nos possíveis experimentos, e por fim também no equilíbrio global de suas imagens. (OSTROWER, 1998, p. 65)

É em função dessas tendências deterministas que surgirá o estilo do artista. O estilo do artista abrange a sua maneira de pensar, de imaginar, de sonhar, de sentir, de se comover, de agir e reagir, enfim, sua maneira de vivenciar os fenômenos tanto ao nível do consciente quanto ao nível do inconsciente.

Já a memória permite ao artista interligar o passado ao futuro e atravessar o presente, compreendendo o instante atual como sendo uma extensão do mais recente passado. O artista pode reter certas passagens e pode guardá-las, com ampla disponibilidade, para algum futuro ignorado e imprevisível.

A memória permite ainda que o artista se lembre de experiências anteriores e reformule suas intenções de ações para o futuro. Segundo a autora, as intenções se estruturam junto com a memória, porém nem sempre são conscientes e possuem objetivos imediatos. Muitas vezes, o artista descobre as suas intenções só depois de realizada a ação. Acontece que

Os detalhes exatos até podem ter caído no esquecimento, sendo até os próprios incidentes desligados das circunstâncias concretas em que ocorreram na época. Porém o substrato afetivo de tais vivências permaneceu em nós, abstraído e transformado em um sentimento de prazer ou desprazer, de afirmação ou talvez frustração. (OSTROWER, 1998, p.64)

Para Ostrower, a memória se baseia na ativação desses conteúdos afetivos que, em circunstâncias novas, podem ser reavivados, por estarem relacionados à situação original. Ao serem despertados, os conteúdos podem ser modificados, constituindo uma nova situação.

No livro *A Sensibilidade do Intelecto*, Ostrower é mais precisa quando afirma que até mesmo o conteúdo emotivo é transfigurado pela memória, ao reavivar certas vivências do passado e interliga-las ao presente. Nesse processo “*há uma total mobilidade de relações e de significados, os quais, no fundo, constituem sempre significados novos porque cada momento constitui um momento novo no viver.*” (OSTROWER, 1998, p.75) Dessa forma, a memória pode resgatar a lembrança do sentimento e restituí-lo ao consciente do artista, num processo dinâmico, reatando as situações do presente com as do passado. A cada novo momento vivido, ela se reordena de um modo diferente, reintegra os diversos significados em novas formas e os restabelece no consciente do artista numa nova ordenação.

3.3.4 Acasos e tensão psíquica

Existem também os acasos, que não são meras causalidades de eventos e que estão implicados com tudo que armazenamos na memória. Ao contrário de outros eventos, os acasos que “*despertam em nós uma atenção especial. Sabemos imediatamente que eles não aconteceram “por acaso”. São acasos significativos.*” (OSTROWER, 1995, p.3). Embora eles pareçam portadores de um novo conhecimento, seu sentido inovador só se realiza em função de algum contexto que já existe e a partir de certas expectativas do artista.

Eles acontecem em estranhas coincidências, mas no fundo sempre existiram dentro dos artistas. Explicando melhor os acasos, diríamos que, ao perceberem os eventos, os artistas fazem certas distinções entre eles. Alguns que poderiam ser considerados coincidências não

trazem nenhuma novidade, pois não lhes suscitam interesses, naquele momento em que deles tomam conhecimento. Exatamente por não chamarem a atenção, os artistas prontamente os esquecem. Eles foram apenas casualidades. Os acasos significativos acontecem

quando, reavivados, vierem à tona certos conteúdos de experiências anteriores, eles chegam carregados pelas energias vitais do inconsciente da pessoa. Provocam reações intensas – a própria excitação da pessoa já sendo prova de que algo de suma importância deve ter lhe acontecido – não só no sentido de acelerarem um processo de elaboração formal, mas também no sentido de exigirem, imediata e terminantemente, novas avaliações, novas atuações e um novo tipo de equilíbrio: uma nova síntese. (OSTROWER, 1995, p.262)

Entendemos que os acasos encontram num incidente, num evento em si insignificante, o momento oportuno para se realizarem e exigirem expressão na atividade artística.

Nos acasos, os artistas reconhecem a essência, o sentido profundo que uma determinada vivência teve para ele. Mesmo não sendo planejados, programados ou controlados eles acontecem e apresentam-se carregados de energias vitais.

Porém, não é somente nos acasos que as energias vitais se fazem presentes. Todo artista tem em seu psiquismo uma quantidade delas. Elas dão origem a uma tensão psíquica imprescindível para o ato de criar.

Para Ostrower, a tensão psíquica possui um papel importantíssimo no processo de criação artística. Ela esclarece que não pretende formular hipóteses sobre a origem ou natureza dessa tensão, mas define sua função: *“a tensão psíquica é uma noção de renovação constante do potencial criador, [...] que se caracteriza por um acúmulo de energia necessária para levar a efeito qualquer ação humana”*. (OSTROWER, 2002, p.27).

A tensão psíquica está presente em toda atuação do artista e também em cada forma que ele cria. Ela dá significado à ação, ao conteúdo expressivo e à existência de valorações. Durante o processo de criação, *“a tensão psíquica pode e deve ser elaborada”* (OSTROWER, 2002, p.28) pelo artista.

Ostrower sustenta que o essencial não é descarregar essa tensão e sim mantê-la e que, no criar, essa tensão é sempre recuperada e renovada. Embora haja uma descarga emocional que representa um momento de libertação de energias necessário, o mais *“fundamental e gratificante, sobretudo para o indivíduo que está criando, é o sentimento concomitante de reestruturação, de enriquecimento da própria produtividade, de maior amplitude do ser, que se libera no ato de criar”* (OSTROWER, 2002, p. 28). O criar representa para Ostrower uma intensificação do viver, e não um esvaziamento. Outro fato que não podemos deixar de mencionar é que, aqui, o artista, ao criar uma realidade, não está fazendo uma substituição imaginativa, e sim vivenciando uma realidade nova. Por isso, o sentimento no criar é sempre de crescimento interior, de ampliação e abertura para a vida.

Ostrower nos chama a atenção para não confundirmos as tensões psíquicas com os conflitos psíquicos⁵⁵ ou emocionais. Acentua que, no processo criativo, os conflitos emocionais possibilitam o crescimento pessoal, mas que eles não são portadores da criatividade e podem até criar obstáculos para a manifestação da criatividade do artista. No artista, isso acontece quando a tensão psíquica se constitui, quase que exclusivamente, de conflitos emocionais que o impossibilitam de realizar as suas potencialidades básicas. Nesse sentido, ele talvez não tenha condições para criar, *“talvez não seja nem mesmo capaz de viver”* (OSTROWER, 2002, p.29). Porém, alguns artistas empreendem com êxito um processo criativo, mesmo sofrendo de graves conflitos emocionais e, para Ostrower, isso indica que eles conseguiram controlar os seus conflitos. Há também a possibilidade de o conflito emocional influenciar na escolha do artista por uma temática significativa, por meios e formas de configurar. Na sua concepção, o conflito nunca poderá ser confundido com o potencial criador.

⁵⁵ A concepção de Fayga Ostrower sobre esta questão é apresentada também no capítulo 4.

Ostrower cita o caso de um grande poeta alemão que temia fantasmas. Ele era admirador de Freud e por várias vezes teve intenção de submeter-se à psicanálise. Trata-se de Rainer Maria Rilke, que acreditava que sua força criativa provinha de seus conflitos e que, se submetesse à psicanálise, poderia comprometer a sua criatividade. Interessante é que Ostrower interpreta o caso de Rilke, enfatizando que seu receio era enfrentar as causas de seus conflitos. Sua criatividade não se achava em dependência de seus conflitos emocionais, carências afetivas e as inseguranças. Para Ostrower, sua criatividade “*se identificava com o ser sensível e inteligente, com a riqueza espiritual e com tudo o que em si pudesse desdobrar de humanidade maior. Com esses recursos de sua personalidade, Rilke seria criativo[...]*” (OSTROWER, 2002, p.30).

Retomando as tensões psíquicas, elas devem ser mantidas para aprofundar a carga expressiva do conteúdo tanto no sentido emocional como no sentido estrutural da obra. E, caso seja possível, o artista deverá delas tirar também proveito para seu crescimento existencial. “*A rigor, as tensões psíquicas representam a própria energia de viver, os impulsos de vida.*” (OSTROWER, 1995, p.21). As tensões psíquicas sustentam os processos criativos e na obra são traduzidas em tensões espaciais. Nas artes plásticas, estas últimas implicam elementos visuais, por exemplo, os componentes formais da linguagem visual, assim como a cor, a superfície, a linha, a luz e o volume. Esses componentes, ao serem combinados entre si, resultarão numa imagem equilibrada e expressiva. Para tanto, o artista necessita de uma técnica.

3.3.5 A técnica artística

A arte não é uma mera questão de habilidade do artista, ele precisa conhecer as leis da estética, mesmo que esse saber não seja um saber acadêmico e, dominar uma técnica. Na arte existem inúmeras técnicas, e elas representam o instrumento de trabalho do artista. O artista deverá encontrar a sua técnica, aquela mais adequada para a matéria com a qual vai trabalhar e que lhe proporcionará maior possibilidade de expressão. É porque cada matéria abrange certas possibilidades de ação e também certas limitações, que o fazer concreto apresenta particularidades distintas e diferentes técnicas.

A técnica se revela no estilo do artista, que delimita as formas a serem criadas. Exemplo disso, uma pintura de Picasso, *Cabeça de Mulher*, na qual os olhos, o nariz, a boca, as mãos, os braços, está tudo deformado. Ao observar a pintura, muitos pensariam que Picasso não sabia desenhar. No entanto, em termos acadêmicos, aos quinze anos de idade ele já havia terminado os estudos na Escola de Belas-Artes em Barcelona. As distorções na anatomia do corpo humano implicam a intenção do artista, indispensável para a sua expressividade.

No estilo do artista *“todas as feições da personalidade estão presentes e se fundem, mas elas são transformadas em termos de linguagem”* (OSTROWER, 1998, p.3). Portanto, a arte não é mera técnica de reprodução das figuras humanas, paisagens ou objetos. Ela possui uma linguagem própria e termos específicos⁵⁶, que são expressivos em si mesmos.

⁵⁶ Na linguagem visual, por exemplo, são apenas cinco termos: cor, linha, superfície, volume e luz. (OSTROWER, 2002, p.98)

A técnica não só é necessária como também indispensável, mas representa apenas um instrumento para o artista alcançar “o nível de criação artística – o estilo -, no qual a técnica será inteiramente absorvida pelas formas expressivas” (OSTROWER, 1998, p.286).

3.4 Como se efetua o processo de criação artística

Em *Acasos e criação artística*, a autora revela que, quando indagados sobre a origem da criatividade, artistas, criadores e cientistas foram unânimes em afirmar que não tinham uma explicação. E, como exemplos de respostas para a indagação, ela transcreve algumas frases utilizadas por Mozart (1756-1791), Picasso (1880-1940) e Karl Friedrich: Gauss (1777-1855). Vejamos o que eles afirmam. Amadeus Mozart: “quando estou só, e de bom humor, digamos, viajando numa carruagem, ou passeando depois de uma boa refeição, ou durante a noite quando não consigo dormir, é nestas ocasiões que as idéias fluem melhor e mais abundantemente. De onde vêm e como, nada sei, nem posso forçá-las”. Pablo Picasso: “o importante na arte não é buscar, é poder encontrar” (OSTROWER, 1995, p.8). E Karl Friedrich Gauss, ao conseguir provar um teorema no qual trabalhou por mais de quatro anos: “Há dois dias, consegui! Não por um esforço laborioso mas, por assim dizer, pela graça de Deus. Como se fosse um súbito clarão de luz, o enigma se esclareceu (...) da minha parte, sou incapaz de explicar a natureza do fio que ligou aquilo que eu conhecia anteriormente ao que agora possibilitou este meu sucesso.” (OSTROWER, 1995, p.9).

Ostrower explica que, nesses momentos inesperados, os artistas, criadores e cientistas se deparam com “o momento luminoso de compreensão intuitiva” (OSTROWER, 1995, p.9),

do qual não é possível negar o senso de realidade e nem o sentido quase místico da experiência. Esses são momentos ‘mobilizadores’, nos quais o artista se depara

com seu ser mais profundo, com o substrato de sua sensibilidade e inteligência, num vislumbre de mundos psíquicos, recônditos, assombrosos, terras virgens. Por um lado trazem uma sensação de grande felicidade. Por outro, aos enlevos de felicidade se mescla uma estranha inquietação. (OSTROWER, 1995, p.9)

Essa estranha inquietação surge devido à emergência de uma nova demanda à imaginação criativa. Algo não-realizado que aspira ser realizado, ser estruturado como forma; algo que aspira fazer-se compreender.

Em *A sensibilidade do Intelecto*, Ostrower reafirma que a origem de todos os processos criativos está nesta “*intensa inquietação emocional – talvez indefinida – em busca de formas – por ora também indefinidas*” (OSTROWER, 1998, p.58). Mas, se nessa fase do processo, o impulso criador é indefinido, isso não significa a ausência de intenções ou idéias do artista, ao contrário, há no artista uma mobilização interior e ativa da mente e das emoções, à procura de formas de expressão. Essa mobilização encontra-se em puro estado de sensibilidade e, portanto, indizível mesmo abrangendo o intelecto. Ela está além do pensamento ou do raciocínio lógico e “*sempre envolve caminhos da intuição*” (OSTROWER, 1998, p.58-59).

A partir dessa mobilização interior, o artista envereda-se a uma incessante busca, que ele nem sabe a onde o levará. É como um

tatear no escuro. Não pela indecisão do artista ou talvez por fraqueza. Ao contrário, requer imensa bravura poder realmente entregar-se a questionamentos e incertezas para as quais não existem respostas ou talvez nem sequer existam perguntas. Pois as próprias perguntas só irão articular-se ao passo e à medida que o artista for encontrando alguma resposta. (OSTROWER, 1998, p.59)

As experiências existenciais que envolvem o ser sensível, o ser pensante e o ser atuante são determinantes para o processo de criação. Assim como também permitem ao

artista experimental, lidar com uma materialidade e, ao experimentá-la, configurá-la. Somente no fazer, o processo de criação artística se efetua. Enquanto o fazer existe apenas numa intenção, ele ainda não tem uma forma e nem um conteúdo significativo.

Segundo Ostrower, o percurso do artista no processo de criação não acontece com linearidade, com previsibilidade. Ele é sempre um caminho novo a ser percorrido. Mas, para um melhor entendimento, podemos definir no processo os seguintes momentos⁵⁷: de elaboração, abordando os caminhos e a busca daquele que precisa criar; de tensão psíquica e de atitude básica do artista; e de finalização do trabalho, tendo a obra como desfecho do processo de criação.

Antes, porém, devemos acentuar que a intuição acompanha todo o processo de criação artística. São os processos intuitivos que se interligam com os processos de percepção, reformulando os dados circunstanciais do mundo externo e interno, contudo o que caracteriza os processos intuitivos e os torna expressivos é a qualidade nova da percepção. A nova percepção transforma os dados circunstanciais em dados significativos. Esses dois processos, intuição e percepção, são modos de conhecimento do artista, são vias para a busca de ordenações e de significados.

3.4.1. Elaboração de uma atividade artística

Como vimos, é a partir de um estado de profunda inquietação e tensão, impossíveis de serem expressos em palavras, que se originam os processos de criação. Incertezas e questionamentos borbulham na mente do artista em busca de expressão, e ele inicia sua busca intuitivamente. Até que ponto tal busca é consciente ou inconsciente não há como determinar.

⁵⁷ Estes momentos foram por nós definidos para uma melhor compreensão.

Para Ostrower, a elaboração de formas expressivas exige do artista uma enorme concentração, *“a pessoa parece entrar num estado de transe, mergulhada em seu inconsciente. No entanto ela esta acordada, lúcida e inteiramente consciente.”* (OSTROWER, 1995, p.257).

O artista procura conhecer a especificidade do material a ser trabalhado e as melhores configurações possíveis para expressá-lo. *“Será uma busca que não se esgota na palavra, por mais lúcida que seja, pois é uma busca que integra formas de ser”* (OSTROWER, 2002, p.70-71). Ele sabe que o caminho da nova tarefa será novo e, necessariamente, diferente.

Consciente para agir, o artista procura transformar e configurar a matéria, porém também o faz pela intuição. A atividade criativa nessa etapa consiste em

transpor certas possibilidades latentes para o real. As várias ações, frutos recentes de opções anteriores, já vão ao encontro de novas opções, propostas surgidas no trabalho, tanto assim que continuamente se recria no próprio trabalho uma mobilização interior, de considerável intensidade emocional. (OSTROWER, 2002, p.71)

Durante a atividade criativa, o artista recebe sugestões da matéria que ele mesmo escolheu, que está sendo ordenada e se altera sob suas mãos, no intuito de melhor se expressar. Nesse momento de configurar a matéria, suas opções são propostas em termos de princípios de ‘certo’ ou ‘errado’. O artista se pergunta a todo instante: ‘sim ou não’, ‘falta algo’, ‘sigo ou paro’. Para tomar uma decisão, ele é guiado por uma força interior. Na elaboração ainda não existe uma obra, posto que a criação exige do criador que trabalhe primeiro e produza. Só depois, o trabalho poderá ser avaliado com critérios e interpretações.

Para trabalhar e chegar a uma produção, o artista exerce a sua seletividade interior. De acordo com sua personalidade, o próprio artista determina as possibilidades e as formas em que efetuará o seu trabalho. Será o artista

a discriminar o caminho, os avanços e os recuos, as opções e as decisões que o levarão a seu destino. Sua orientação interior existe, mas o indivíduo não a conhece. Ela só lhe é revelada ao longo do caminho, através do caminho que é o seu, cujo rumo o indivíduo também não conhece. (OSTROWER, 2002, p.75)

O caminho engloba uma série de experimentações e de vivências do artista. Integrados em seu ser, seus pensamentos, conceitos, teorias e emoções, fundamentarão cada decisão e cada configuração que se delineia durante o criar.

Segundo Ostrower, o caminho não é um caminhar aleatório, e sim de crescimento pessoal. Cada artista o terá que descobrir por si, caminhando, partindo de dados reais.

Andando, o indivíduo configura o seu caminhar. Cria formas, dentro de si e em redor de si. E assim como na arte o artista se procura nas formas da imagem criada, cada indivíduo se procura nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver. Chegará a seu destino. Encontrando, saberá o que buscou. (OSTROWER, 2002, p.75-76)

Quanto à busca, o artista não sabe, a priori, o que procura, quanto tempo poderá durar, nem exatamente aonde ela o levará. Mesmo assim, ele busca, porque, em seu interior, existe uma predeterminação que também o impulsiona e o orienta. Quando o artista inicia o seu trabalho, ele imagina, pressupõe algo, mas entre aquilo que ele imagina e os fatos concretos que o trabalho lhe apresenta, existe uma enorme distância. A todo instante e à medida que ele modifica a matéria, os fatos também se modificam.

O artista possui uma força interior, que orienta seu processo criativo. Uma força da qual ele se dá conta, mas lhe escapa ao entendimento. Ele não consegue explicar para si mesmo, por exemplo, o porquê de suas ações e decisões, ele não consegue defini-lo em conceitos. O artista parece impulsionado por alguma força interior *“a induzi-lo e a guiá-lo, como se dentro dele existisse uma bússola”* (OSTROWER, 2002, p. 71).

Nesse sentido, a ‘bússola’ são ordens que o artista recebe e sente como ordens imperativas, que devem ser obedecidas. Essa bússola interna orienta o seu trabalho e lhe indica o momento de parar. A autora acrescenta, para ilustrar uma frase de Beethoven a

respeito de suas sinfonias: *“Tenho medo de iniciar essas grandes obras – uma vez dentro do trabalho, não há como fugir”* (OSTROWER, 2002, p.71).

Também compara o trabalho artístico com o trabalho dos cientistas afirmando em nota de rodapé que

No trabalho não-artístico, os vários momentos podem ser vistos dentro de um quadro metodológico específico, segundo as etapas uma ordem mais conhecida. Há todo o acervo cultural de informações, de conhecimentos e métodos que o pesquisador científico, por exemplo, usará de modo menos pessoal do que o artista. Todavia, na avaliação das diversas fases do trabalho, dos resultados, de eventuais necessidades que surjam para reformular certas partes e, principalmente, na avaliação das hipóteses do trabalho, o cientista procederá em caminhos análogos aos do artista. Ambos estão criando essencialmente através de sua intuição.” (OSTROWER, 2002, p.72)

Afirma que, em qualquer que seja o campo de criação, embora o artista possua uma percepção consciente e um agir intencional, ele lida com tensões psíquicas que influenciam o seu trabalho e que ele precisa mantê-las.

Os processos criativos implicam a manutenção de um estado de tensão, como também de concentração espiritual e emocional, de conscientização de si e de um enorme esforço de produção. Estados que teriam que ser sustentados pelo artista durante semanas, meses, anos, ou pelo tempo que durasse o trabalho. No decorrer do processo, podem ocorrer incidentes na vida do artista que poderão produzir emoções e pensamentos diversos. Portanto, é do cotidiano do artista que são retirados os conteúdos significativos ou os conteúdos psíquicos que ele pode ou não encontrar na sua obra acabada.

Para Ostrower, o processo criativo deriva da atitude básica do artista, ou seja, uma atitude que é depende do engajamento interior e da capacidade de concentração que o artista disponibiliza para sempre retomar o estado inicial da criação. A atitude básica do artista pode ser até mesmo o seu interesse imediato centrado no problema da expressão de uma experiência subjetiva emotiva. O artista deve procurar reencontrar a tensão dinâmica da sua intencionalidade, apoiando-se em sua capacidade de intuir e sustentando a tensão psíquica.

Lembramos também que a intuição significa para a autora tudo o que o artista sabe e sente, como também tudo o que ele é. Portanto, na obra, o artista expressará numa síntese, intuitivamente e de modo individual, seu estilo próprio e seu entendimento do viver.

3.4.2 O Final do Trabalho de criação

O momento final do trabalho é considerado, pela autora, como consequência necessária e, portanto, indissolúvel dos momentos que o antecederam. Ele é um momento decisivo, criativo e intuitivo. Esse momento de desfecho somente o próprio artista pode estabelecê-lo, ele sente *“aproximar-se de uma resolução inequívoca, sem reduções e sem redundâncias. A resolução refletirá em tudo seu equilíbrio interno, pois a bússola não era senão ele mesmo”* (OSTROWER, 2002, p.72).

Importante salientarmos que todo o fazer artístico contém um sentido expressivo, que o artista procura apresentar por meio da diferenciação dos elementos escolhidos para a composição da obra, pela articulação de áreas com peso visual e densidade diferentes e, especialmente, por tensões que conferem à obra um equilíbrio. Um equilíbrio que não existe, a priori, nem mesmo o artista sabe como ou quando alcançará esse estado de equilíbrio, ele sequer sabe se, de fato, vai alcançá-lo. O fazer artístico termina quando um estado de equilíbrio global se identifica com a personalidade do artista, e não por avaliações unicamente intelectuais ou racionais. Só assim ele pode dar a obra por terminada.

A capacidade de criar não se resume no conhecimento de técnicas, teorias ou filosofias de arte. Também não é questão de originalidade ou inventividade. A capacidade de criar requer a entrega incondicional do artista ao modo de ser das matérias com que lida. É lidando

com a matéria que surge uma empatia, uma compreensão e uma identificação intuitiva com a mesma.

O resultado da atividade artística é a obra, forma expressiva que porta os conteúdos psíquicos e significativos do artista. Ela é exposta para que nós tenhamos “*um sentimento de intenso prazer e felicidade ante formas tão eloqüentes criadas por mãos humanas. Sentimos um enaltecimento de todo nosso ser sensual e espiritual, uma afirmação de nossa existência.*” (OSTROWER, 1998, p.290).

Concluindo, no processo de criação, o artista investe com o consciente e o inconsciente, o intelectual e o emocional, o sensual e o espiritual. Ele faz diálogos consigo mesmo ao dialogar com a matéria. Para Ostrower “*quem não vivenciar a sensualidade das matérias com que trabalha como uma profunda verdade existencial, e como compromisso irredutível com o próprio ser, não há de se tornar artista[...]*” (OSTROWER, 1995, p.223). O criar é um caminho de crescimento, no qual o artista aprende, conhece e compreende. É um caminho que lhe possibilita desenvolver e compreender a si mesmo. É uma possibilidade de realização daquilo que ele tem de potencial individual.

Ostrower (1995) acrescenta que arte não se ensina. Ensinar alguém a ser artista é tão impossível quanto ensinar alguém a viver. Um professor de arte pode transmitir conhecimentos técnicos ou teóricos e no máximo oferecer aos alunos a possibilidade de descobrirem seu próprio potencial.⁵⁸

⁵⁸ Em nota de rodapé número 6, em *Acasos e criação artística*. Ostrower (1995, p. 223)

4 ANÁLISE COMPARATIVA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA NAS CONCEPÇÕES DE SIGMUND FREUD E DE FAYGA OSTROWER: convergências e divergências

Após percorrermos o campo da psicanálise de Freud e da arte de Ostrower para a compreensão do processo de criação artística, alguns aspectos, de ambos os campos, devem ser focalizados. Esses dois campos distintos, conseqüentemente, de alicerces teóricos também distintos, têm em comum o interesse conceitual sobre os mecanismos conscientes e inconscientes subjacentes ao processo de criação artística. É a partir de temas relacionados a esse processo que desenvolvemos uma análise comparativa, procurando pontuar as convergências e as divergências entre esses dois campos. Os temas relacionados ao processo de criação artística em questão são: o inconsciente e o consciente; a intuição na arte e na ciência; a pulsão, a fantasia e o conflito psíquico e a atividade de criação artística.

4.1 O inconsciente e o consciente no processo de criação artística

Percebemos que, para a efetivação de um processo de criação artística, tanto para Freud como para Fayga Ostrower, a presença do inconsciente e do consciente durante a atividade artística é evidente. Contudo, o grau de importância atribuído ao inconsciente e ao consciente é concebido de modo diferenciado pelos dois autores e nos perguntamos se o inconsciente do qual trata Freud seria o mesmo inconsciente na concepção de Ostrower.

Freud apresenta, com a publicação do livro *A interpretação dos Sonhos* (1996, v.4/5), não só a tese do complexo de edipiano, a divisão da mente em consciente e inconsciente, mas principalmente suas elaborações a respeito do sonho, uma das formas pela qual o inconsciente

se manifesta. Em relação ao nosso tema, o que vem a ser o processo de criação artística, Freud mostra a importância das fantasias ligadas ao desejo inconsciente e as localiza como ponto de partida na formação do sonho⁵⁹.

O inconsciente freudiano é um sistema psíquico que se contrapõe ao sistema pré-consciente/consciente e que se constituem por leis e lógicas diferentes. O inconsciente é “*a base geral da vida psíquica. [...] é a esfera mais ampla, que inclui em si a esfera menor consciente. Tudo o que é consciente tem um estágio preliminar inconsciente [...] a verdadeira realidade psíquica [...]*” (FREUD, 1900, p.637).

Para Freud, o inconsciente⁶⁰ está nas lacunas da consciência, manifestando-se de forma distorcida por meio do sonho, do ato falho, do lapso, do chiste e do sintoma, conferindo uma certa estranheza e um não-reconhecimento por parte daquele que o vivencia. Nesse sentido, encontramos no texto *O Inconsciente* (1996, v.14), uma frase de Freud declarando que todos os atos e manifestações percebidos por si mesmo e que não consegue relacionar ao restante de sua vida mental, devem ser julgados como pertencentes à outra pessoa. Essa outra pessoa mencionada por Freud, não é senão ele próprio, porém desconhecido por ele⁶¹. Isso o leva a assegurar que “*os processos mentais são inconscientes em si mesmos, e assemelhar a percepção deles por meio da consciência à percepção do mundo externo por meio dos órgãos sensoriais*” (FREUD, 1915, p.176).

⁵⁹ Mais detalhes ver *Realização de desejos* (FREUD, 1996, v.5).

⁶⁰ Para Freud é a manifestação do inconsciente que lhe permite construir a psicanálise. Enquanto a filosofia e a ciência psicológica se preocupam com o homem em seu aspecto consciente, Freud revela a imprescindível presença do inconsciente determinando o pensar, o agir e o sentir do homem, comparando sua descoberta às rupturas causadas pela passagem do teocentrismo para o heliocentrismo e pela comprovação da ascendência animal do ser humano. Freud compreende a complexidade da subjetividade humana, renuncia à subjetividade identificada com a consciência e dominada pela razão, descentralizando o sujeito cartesiano.

⁶¹ É o sujeito do inconsciente que fundamenta a psicanálise freudiana. A psicanálise aborda o homem em sua singularidade, a sua história de vida e o sentido que ele atribui a ela. A psicanálise está atenta ao homem que fala⁶¹ ou, pelo contrário, que silencia em consequência das lacunas da consciência, expressando, muitas vezes, aquilo que existe de mais significativo e primitivo na sua subjetividade.

No processo de criação artística, algo só se torna consciente por meio da percepção que nossos órgãos sensoriais recebem do mundo externo ou do próprio mundo interno. A atividade consciente está ligada ao processo perceptivo, mas, para a psicanálise, o ego não é a consciência, pois apenas parte dele é consciente. Nas palavras de Freud

em cada indivíduo existe uma organização coerente de processos mentais e chamamos a isso de ego. É a esse ego que a consciência se acha ligada [...] deparamo-nos com algo do próprio ego que é também inconsciente [...] que produz efeitos poderosos sem ele próprio ser consciente [...] (FREUD, 1923, p.30-31).

É função do ego organizar e mediar as exigências das pulsões que estão no inconsciente. E, quando isso não é possível, o ego se defende e dele procedem os bloqueios, os recalques, que mantêm o recalcado no inconsciente. Para termos acesso ao inconsciente é preciso que o recalcado seja traduzido para o consciente por meio de um substituto, de um derivado, de um representante. Freud nos ensina que, quanto maior a distorção e a distância do representante do recalcado, menor é a resistência do consciente e, portanto, maior é a possibilidade daquilo que foi recalcado chegar ao consciente, porém de forma modificada, por meio dos mecanismos da condensação e do deslocamento. Exemplo disso na sublimação e, conseqüentemente, no processo de criação artística, são as fantasias que intermediam a moção pulsional e a atividade artística, dando origem à obra de arte.

E para Ostrower, o que é o inconsciente? Fayga Ostrower toma o inconsciente como “*energias vitais*” (OSTROWER, 1995, p.262) que surgem com os acasos significativos; “*áreas ocultas do ser*” (OSTROWER, 2002, p.55) que são refratárias a qualquer tentativa de defini-las em termos de conteúdos psíquicos e nas motivações que levam o indivíduo a agir; “*impulsos*” (OSTROWER, 2002, p.55) que, conjuntamente com os conhecimentos, as propostas, as dúvidas e a imaginação, entram no processo de criação; “*regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensório e da afetividade*” (OSTROWER, 2002, p.56), que dão

origem à experiência e à capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados.

Para Ostrower, o inconsciente é constituído pela sensibilidade, sendo que a maior parte dela, *“as sensações internas, permanece vinculada ao inconsciente. A ela pertencem as reações involuntárias do nosso organismo, bem como todas as formas de auto-regulagem”* (OSTROWER, 2002, p.12). Quanto à outra parte da sensibilidade, que também participa do sensório, é a que chega ao consciente. Embora a autora admita a presença do inconsciente e tenha a crença na intuição, na elaboração da atividade artística e durante todo o processo de criação, o ser consciente é imprescindível. Somente por efeito do ato intencional, ou da ação de um ser consciente, podemos falar de um processo de criação, pois *“o consciente racional nunca se desliga das atividades criadoras”* (OSTROWER, 2002, p.55). Além disso, é a intencionalidade e a racionalidade da consciência que possibilita ao artista dar forma aos conteúdos do inconsciente. Assim, tentando explicitar o que é o inconsciente, perguntamos se o inconsciente freudiano e o de Ostrower seria o mesmo e, a concepção de ambos os autores sobre a consciência, também, estaria referida a mesma consciência.

Em *Esboço de Psicanálise* (1996, v.23), Freud acentua que é o inconsciente que merece nossa atenção, pois é a partir dele que algo se torna consciente e, depois, novamente inconsciente. Segundo ele, por um lado, a consciência é *“em geral, um estado altamente fugaz. O que é consciente é consciente só por um momento”*. (FREUD, 1938, p. 173). A consciência é uma qualidade inconstante, que nos oferece uma cadeia incompleta e rompida dos fenômenos. Por outro lado, em *Algumas lições elementares de Psicanálise* (1996, v.23), Freud afirma que a qualidade da consciência não perdeu sua importância diante do inconsciente, ela ainda *“permanece a única luz que ilumina o nosso caminho e nos conduz através das trevas da vida mental.”*(FREUD, 1938, p.306)

Entendemos que, embora Freud priorize o inconsciente em todos os fenômenos da vida do ser humano, inclusive é claro no processo de criação artística, ele não elimina o ser consciente e a consciência durante esse processo, o qual se dá sob o princípio de realidade. Ao contrário do inconsciente de Ostrower, o inconsciente freudiano é inapreensível pela consciência. O acesso ao inconsciente só é possível através de seus representantes. Além disso, ele está sob o domínio do princípio do prazer. É por essa razão o processo de criação artística é consequência do sonhar acordado e do fantasiar do artista.

4.2 A intuição na arte e na ciência.

A intuição na arte e na ciência é também um tema discutido tanto por Freud, quanto por Ostrower.

Freud apresenta o seu pensamento sobre a intuição nos mais diversos contextos⁶², porém daremos ênfase aos seguintes textos: *Além do princípio do prazer* (1996, v.18), em que ele justifica a elaboração e a re-elaboração da teoria psicanalítica, *O Futuro de uma ilusão* (1996, v.21), no qual aponta a religião em posição divergente à da ciência, no que concerne a conquista do conhecimento, e, principalmente, *a Conferência XXXV* (1996, v.22) - A questão

⁶² 1. No livro “*A Interpretação dos Sonhos*”, Freud relaciona a intuição à *Representação por símbolos nos sonhos*, enfatizando que durante os seus estudos reconheceu a presença do simbolismo nos sonhos e que as contribuições de Stekel foram-lhe de grande valia. Acrescenta que a maior parte das traduções de Stekel foi recebida com ceticismo, uma vez que ele utilizou-se de um método intuitivo e não respeitado cientificamente. Para Freud, Stekel perdeu a credibilidade ao fazer uso da intuição. Faltava-lhe senso crítico, e sua tendência à generalização, conseqüentemente, gerava dúvidas sobre suas interpretações ou as tornava inutilizáveis. (FREUD, 1996, v.5, p.382)

2. Freud utiliza também o termo ‘intuição’ relacionado à filosofia, para explicitar as influências e contribuições implicadas na criação e nos conceitos da psicanálise. Declara que na sua juventude não teve interesse pelas leituras filosóficas e que na época da construção da psicanálise, negou a si mesmo a leitura das obras de Nietzsche, para não prejudicar suas elaborações ou ser influenciado pelas idéias do filósofo. (FREUD, 1996, v.14, p.26).

de uma *Weltanschauung*, texto em que Freud indica a intuição e a ilusão como uma possibilidade de realização de desejos inconscientes.

Em *Além do princípio do prazer*, Freud justifica que, embora a teoria da pulsão seja baseada em especulações e não traga uma certeza absoluta, isso não significa que o resultado final não tenha validade. Apesar de a psicanálise ainda não ter conseguido um reconhecimento do meio científico, ele afirma que grande parte de seu trabalho não foi fruto da ‘intuição’. Declara estar ciente de que a validade de sua teoria pode ser provisória e reforça que as teorias que têm origem na intuição devem ser rejeitadas sem remorsos. No entanto, é nesse momento que ele elabora uma nova concepção sobre as pulsões, baseada em, como ele mesmo afirma, ‘especulações’.

Sete anos mais tarde, em *O Futuro de uma ilusão*, ao relacionar o termo intuição às ilusões⁶³, Freud explicita que, embora a ciência não tenha resposta para todos os enigmas do universo, é o trabalho científico que constitui

a única estrada que nos pode levar a um conhecimento da realidade externa a nós mesmos. É, mais uma vez, simplesmente uma ilusão esperar qualquer coisa da intuição e da introspecção; elas nada nos podem dar, a não ser detalhes sobre nossa própria vida mental, detalhes difíceis de interpretar, [...] (FREUD, 1927, p.40)

Freud insiste nessa questão da ciência ser a única forma de se chegar ao conhecimento, examinando a *Weltanschauung* científica - uma visão de mundo. Nesse texto, Freud relaciona a intuição com a ilusão e enfatiza que a *Weltanschauung* da ciência afirma não existir outra forma de conhecimento além da elaboração intelectual a partir de observações e nega a existência de qualquer forma de conhecimento derivada da revelação, da intuição ou da adivinhação. Freud considera seu conceito de *Weltanschauung*⁶⁴ como divergente da

⁶³ A ‘ilusão’ para Freud não é um erro e nem deve ser considerada necessariamente como falsa. Ela não precisa ser irrealizável ou estar em contradição com a realidade. E, principalmente, para ele, a ilusão é derivada de desejos humanos. Mais detalhes ver Freud (1996, v.21, p.39-40).

Weltanschauung da ciência, que, segundo ele, é pobre por não oferecer esperança e desprezar as reivindicações do intelecto humano e as necessidades da mente humana. E que a psicanálise, ao contrário, contribuiu com a ciência ao estender a pesquisa à área mental.

Nesse momento, Freud faz uma colocação muito interessante para o nosso propósito em responder o que vem a ser o processo de criação artística. Ele apresenta a intuição e a revelação como sendo ilusões que almejam realização de impulsos plenos de desejos, que fazem exigências a uma *Weltanschauung* baseada na emoção. Segundo Freud, não devemos rejeitar esses desejos ou subestimar seu valor para a vida humana. Complementa que a ciência

apercebe-se do fato de que a mente humana cria tais exigências e está pronta a examinar suas origens, mas não tem o mais leve motivo para considerá-las justificadas. Pelo contrário, vê isto como advertência no sentido de cuidadosamente separar do conhecimento tudo o que é ilusão e o que é resultado de exigências emocionais como estas. (FREUD, 1933, p.156)

Freud deixa evidente que, apenas nas criações artísticas e nos sistemas de religião e de filosofia, podemos considerar uma *Weltanschauung* baseada na emoção por meio da intuição ou das ilusões. Nesse sentido, inferimos que Freud aceita com naturalidade a intuição como fundamento da arte, uma vez que ele relaciona a intuição com a ilusão como correlativas aos desejos inconscientes, e como resultante de exigências emocionais.

Para Ostrower, a intuição é o que embasa todo o processo criativo. O artista intui antes de iniciar o seu fazer artístico, durante o mesmo e só o finaliza a partir da intuição. E sua opinião se diverge da de Freud em relação à intuição e a ciência. A autora afirma, ao contrário de Freud, que a intuição está presente também na ciência. Segundo Ostrower,

⁶⁴ Para Freud, a *Weltanschauung* é “uma construção intelectual que soluciona todos os problemas de nossa experiência, uniformemente, com base em uma hipótese superior dominante, a qual, por conseguinte, não deixa nenhuma pergunta sem resposta e na qual tudo o que nos interessa encontra seu lugar fixo.”. A conquista de uma *Weltanschauung* significa o desejo ideal do ser humano, pois ela propicia ao homem uma segurança, na qual “pode-se saber o que se procura alcançar e como se pode lidar com as emoções e interesses próprios da maneira mais apropriada.” (FREUD, 1996, v.22, p.155)

No trabalho não-artístico, os vários momentos podem ser vistos dentro de um quadro metodológico específico, seguindo as etapas uma ordem mais conhecida. Há todo o acervo cultural de informações, de conhecimentos e métodos que o pesquisador científico, por exemplo, usará de modo menos pessoal do que o artista. Todavia, na avaliação das diversas fases do trabalho, dos resultados, de eventuais necessidades que surjam para reformular certas partes e, principalmente, na avaliação das hipóteses do trabalho, o cientista procederá em caminhos análogos aos do artista. Ambos estão criando essencialmente através de sua intuição. (OSTROWER, 2002, p.72)

Como vimos no capítulo 3, Ostrower procura justificar a importância da intuição por meio de depoimentos dos artistas e dos cientistas que não conseguem explicar racionalmente a criação ou a invenção. A autora enfatiza que sempre existiu uma correspondência significativa entre o pensamento artístico e o científico em relação à intuição. Assim, verificamos que Freud e Ostrower aceitam e consideram a intuição na arte. Porém, Freud deixa explícito que a aceita enquanto ilusão e realização de desejos inconscientes e que, na ciência, propriamente dita, não há lugar para a intuição.

Ostrower, além de afirmar que a intuição está presente durante todo o processo de criação e invenção, assevera que a intuição é algo inabordável pelas investigações racionais e as identifica às ‘formas’. Para Ostrower a intuição possui um caráter não-verbal e não-conceitual e, portanto, possui também um caráter formal.

4.3 A pulsão, a fantasia e o conflito psíquico na atividade artística

Como nos ensina Freud, as duas pulsões básicas presentes em nosso psiquismo são a pulsão de vida e a pulsão de morte. Cada uma delas tem a sua finalidade, e ambas colocam o nosso aparelho psíquico em funcionamento. Na *Conferência XXXII* (1996, v.22), Freud descreve a origem da pulsão de morte a partir da origem da vida e deixa explícito que a pulsão de morte não pode estar ausente no processo de vida. Pulsão de vida e pulsão de morte são

duas forças antagônicas e é da ação concorrente e oposta delas que os fenômenos da vida procedem. Portanto, elas não poderiam estar ausentes durante o processo de criação artística.

Quanto à pulsão de morte e o processo de criação, numa nota de rodapé, notamos que Ostrower faz referência a teoria psicanalítica para tentar esclarecer sua concepção de tensão psíquica e achamos interessante transcrever suas palavras. Vejamos o que a autora escreve:

Mencionamos uma das teorias psicanalíticas que tem a agressividade como mola motriz dos processos criativos. Segundo a psicanálise, a agressividade representaria um potencial energético presente nos impulsos instintivos (energias sexuais e agressivas do id, Freud). Seria inata no homem e faria com que o homem dispusesse de uma energia dirigida para fora a fim de poder reagir ao meio ambiente. Essa energia, quando canalizada e elaborada para fins construtivos, através de processos de sublimação, forneceria o potencial criador. Quando frustrada se converteria em violência, isto é, em destruição. (OSTROWER, 2002, p.27)

Aqui temos um impasse causado pela junção de conceitos pertencentes a dois campos teóricos distintos. A autora assinala que não pretende discutir a questão, acrescentando que embora trate da problemática de estados de tensão em relação à criatividade, a discussão se coloca fora do âmbito do seu trabalho.

Procuramos e não encontramos a bibliografia que é utilizada, mas está claro que Ostrower trata, de maneira descuidada, de conceitos elaborados por Freud a partir de 1920, ou seja, a partir da introdução da pulsão agressiva, destruidora ou pulsão de morte relacionada à sublimação.

Não há necessidade de perfazermos todo o percurso sobre os textos freudianos que tratam da pulsão de morte e da sublimação para discutirmos a menção de Ostrower, uma vez que podemos encontrá-los já trabalhados no capítulo 2. Só retomemos a conceituação de sublimação na carta que Freud envia a Marie Bonaparte em 1937. Nela, ao que se refere à sublimação e a pulsão de morte, encontra-se explicitamente que devemos admitir que há desvio de uma porção da pulsão do objetivo de destruição para realizações socialmente mais valiosas. O que nos leva a reafirmar que, mesmo a pulsão sendo agressiva, destruidora, ela pode ser sublimada para a efetivação de um processo de criação artística e pode possibilitar a

criação de uma obra de arte. Além disso, Freud afirma que *“todas as atividades que organizam ou efetuam mudanças são, em medida, destruidoras e assim desviam uma porção da pulsão de seu objetivo destruidor original”* (FREUD, apud JONES, 1989, p.449-450)

Ressaltamos que, para Ostrower, a pulsão sublimada se converte em ‘potencial criador’, mas o que vem a ser isso? Ostrower elucida que o potencial criador

é um fenômeno de ordem mais geral, menos específica do que os processos de criação através dos quais o potencial se realiza.[...] o potencial criador se elabora nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida. (OSTROWER, 2002, p.27)

Ostrower estaria tratando da mesma sublimação da qual trata Freud? Pensemos que não. Porém, a partir da conceituação de sublimação apresentada por Freud na carta à Marie Bonaparte podemos afirmar que, assim como pensa Ostrower, a pulsão poderia ser sublimada em qualquer atividade?

O fato de Ostrower se referir à psicanálise justamente quando explicitava o termo ‘tensão psíquica’ como fator determinante do processo criativo, também nos chamou a atenção. Ostrower explica que, embora o artista possua uma percepção consciente e um agir intencional, no fenômeno da criação ele está sujeito a repercussões psíquicas e a vivenciar uma tensão psíquica⁶⁵. Afirma que não pretende formular hipótese sobre a origem ou a natureza dessa tensão psíquica e a identifica aos conflitos emocionais. Admite que o conflito no processo criativo é condição de crescimento para o artista. Ela não considera o conflito emocional como portador da criatividade e acrescenta que ele pode ser um obstáculo para o artista criar. Segundo Ostrower *“nesse caso, os conflitos podem tolher-lhe as potencialidades básicas. A pessoa então nem seja mais capaz de criar; talvez não seja nem mesmo capaz de*

⁶⁵ Lembramos que a ‘tensão psíquica’ para Fayga é uma noção de renovação constante do potencial criador – que se caracteriza por um acúmulo de energia necessária para levar a efeito qualquer ação humana. Mais detalhes ver Ostrower (1987, p.27).

viver...” (OSTROWER, 2002, p. 29). Mas complementa enfatizando que não se pode omitir o caso de artistas como Proust, Kafka, Van Gogh, Gauguin, nos quais a criatividade se desenvolveu mesmo com a presença de graves conflitos emocionais.

Assinala que os conflitos têm sido vistos como sendo a constituição do próprio conteúdo expressivo da obra artística e discorda dessa visão. Para Ostrower, o conflito emocional só poderia influenciar na escolha de uma temática significativa, nos meios e nas formas de configurar. O conflito

orientaria até certo ponto o quê e o como no processo criador. Mas o conflito pessoal não poderá em si ser confundido nem com o potencial criador existente na pessoa, nem com a capacidade de elaborar criativamente um conteúdo. Ao contrário, o quanto existe de elaboração visível na obra artística, nos indica exatamente a medida de controle que o artista ainda pôde exercer sobre o seu conflito (em Van Gogh, por exemplo, isso fica patente) (OSTROWER, 2002, p.29)

Ostrower parece desconhecer o funcionamento do psiquismo humano segundo a psicanálise freudiana, pois quanto mais um homem controla a sua agressividade para com o mundo externo, mais severo se torna o seu superego e aumenta a inclinação deste à agressividade contra seu próprio ego. Em *Esboço de Psicanálise* (1996, v. 23), Freud nos aponta que a pulsão de morte permanece silenciosa e só consegue nossa atenção quando é desviada para fora. Segundo ele

Parece ser essencial à preservação do indivíduo que esse desvio ocorra e o aparelho muscular serve a esse intuito. Quando o superego se estabelece, quantidades consideráveis da pulsão agressiva fixam-se no interior do ego e lá operam autodestrutivamente. Este é um dos perigos para a saúde com que os seres humanos se defrontam em seu caminho para o desenvolvimento cultural. Conter a agressividade é, em geral, nocivo e conduz à doença (à mortificação) (FREUD, 1938, v.23, p.163)

Exercer um controle sobre o conflito não impediu o suicídio de Van Gogh.

Para Freud, os conflitos entre o ego, as exigências pulsionais e a restrição da realidade são inevitáveis, porém nem sempre a solução é a morte ou o adoecimento do artista. Segundo

Freud, em relação ao mundo externo, o ego tem o dever de manter-se vivo e proteger-se dos perigos por meio da ansiedade, como também descobrir um meio de obter satisfação levando em consideração o mundo externo. Em relação ao mundo interno, o ego deve controlar as exigências pulsionais do id, adiando ou suprimindo as suas satisfações. Constantemente, o ego vivencia uma tensão entre a realidade, o id e o superego, cuja principal função é limitar as satisfações. Já a função do ego é a de organizar e de mediar as forças advindas do id e do superego. Assim sendo, o desejar, o sonhar acordado, o fantasiar e o criar do artista só são possíveis quando o ego do artista consegue uma ‘harmonia’ entre a sua realidade, o seu id e o seu superego. Ressaltamos que a satisfação da pulsão será sempre parcial.

Se recapitularmos as elaborações de Freud sobre o último dualismo pulsional, ou seja, sobre Eros e a pulsão de morte, constataremos que as pulsões podem deslocar-se, fundir-se e unir-se, aumentando ou diminuindo a catexia de impulsos agressivos ou eróticos.

Em relação ao deslocamento da energia e de sua união aos impulsos eróticos, não podemos deixar de mencionar que, para Freud, os “ *processos de pensamento, no sentido mais amplo, devem ser incluídos entre esses deslocamentos.*”(FREUD, 1923, p.58) e entendidos como tendo a possibilidade de serem sublimados. Aqui podemos inferir que disso resulta o que Ostrower chamou de imaginação criativa.

Para Ostrower, o mundo da imaginação é gerado pela ‘fantasia’ que é o resultado coerente de várias associações que o homem faz. É no mundo da imaginação que se experimenta um pensar e um agir em hipóteses. Assim, o mundo da imaginação é decorrente da capacidade de associar objetos e eventos e de poder manipulá-los mentalmente, a partir das associações. As associações são provenientes “*de áreas inconsciente do nosso ser, ou talvez, pré-conscientes, as associações compõem a essência de nosso mundo imaginativo.[...] São tão velozes que não se pode fazer um controle consciente delas.*” (OSTROWER, 2002, p.20).

E, ao tratar dos conteúdos expressivos das obras de arte, Ostrower afirma que eles não são fantasias, que eles nunca são arbitrários e que vão se estruturando desde os primeiros momentos da vida.

As fantasias inconscientes são consideradas por Freud como sendo uma maneira privilegiada de realização do desejo. Elas, tais “*como qualquer outro componente dos pensamentos oníricos, são comprimidas, condensadas, superpostas umas às outras*” (FREUD, 1900, p.526), possuem, também, a mesma função do sonho, ou seja, manifestar de maneira distorcida o inconsciente e possibilitar a realização do desejo inconsciente.

Em relação ao processo de criação artística, Freud aponta o desejo inconsciente entrelaçando a fantasia com o presente, o passado e o futuro. Como vimos no capítulo 2, a fantasia é para o artista uma possibilidade de afastar-se da realidade insatisfatória, de obter prazer ao satisfazer a pulsão por meio da sublimação na atividade artística, oferecendo a sua obra de arte para ser compartilhada com as outras pessoas.

Nesse sentido, a concepção de fantasia de Freud se difere da concepção que Ostrower tem sobre a mesma, embora não nos parece inadequado afirmar que ambas se referem à fantasia constituída por conteúdos inconscientes.

4.4 A atividade de criação artística

Sabemos que o trabalho é uma atividade humana por excelência, mas a atividade de criação artística na nossa cultura possui um caráter peculiar, no qual o fazer artístico nem sempre é considerado como trabalho. Das várias concepções de trabalho existentes, a que nos interessa é a que valoriza a atividade de criação no campo das artes plásticas.

Na concepção de Freud, o trabalho por meio da sublimação pode constituir-se em fonte de satisfação especial para o homem. Isso se for uma atividade livremente escolhida e, lhe oferecer a possibilidade de desviar a energia pulsional. Mas e quanto à atividade de criação artística? Podemos inferir que o trabalho no campo da arte, como um fazer artístico, só é possível através da sublimação pulsional. Nesse sentido, na atividade de criação, o artista realiza seus desejos, satisfaz parte das pulsões e ainda tem a possibilidade de se identificar com seus pares, por meio da obra de arte, partilhando com eles as suas experiências emocionais. Se a atividade artística, como trabalho, não constitui fonte de satisfação pulsional e não se apresenta como significativa, conseqüentemente, não há possibilidades do fazer criativo.

Para Ostrower, nem no campo da arte haveria criatividade se a atividade artística não fosse considerada como trabalho. O fazer artístico como trabalho é um fazer intencional, produtivo, significativo e necessário. Na sua concepção “*qualquer atividade em si poderia tornar-se um criar.*”(OSTROWER, 2002, p.17). Sendo assim, levantamos a questão: qualquer homem se tornaria um artista ao empreender uma atividade de criação artística? Para responder esta questão ressaltamos que, embora seja o meio artístico que confira e reconheça o estatuto de artista e de obra de arte, nós não estamos considerando como relevante para a nossa investigação os critérios utilizados pelos críticos e conhecedores do campo da arte. Nossa intenção é explicitar quem é capaz de se engajar numa atividade de criação artística, segundo o ponto de vista de Freud e de Ostrower. Sendo assim, para Ostrower o artista é um ser formador que, ao configurar uma matéria física ou psíquica, dá forma a algo que porta um conteúdo significativo. O artista é aquele que, de posse das potencialidades inerentes a todos os seres humanos, do impulso vital e da intuição, tem a necessidade de expressar a sua realidade e o faz através da matéria formada.

Já para Freud, o artista é aquele que sonha acordado, devaneia e fantasia. É a fantasia o que representa a realização de seus desejos inconscientes e que está entre a moção pulsional e a elaboração artística. As fantasias são matéria-prima ‘latente’ que, com o auxílio das técnicas da arte, possibilitam a concretização da obra, durante a atividade de criação artística. O artista é um ser pulsional, que utiliza, juntamente com a fantasia, “*a natureza de seus talentos e a parcela de sublimação pulsional*” (FREUD, 1930, p.90) e as localiza na obra de arte. Os conteúdos psíquicos inconscientes sofrem, portanto, modificações. Nesse sentido, o que é expresso na obra não é a experiência de vida em si ou a realidade vivida, como afirma Ostrower. Em Freud, por exemplo, o escritor submete a sua escrita

à necessidade de criar **prazer intelectual e estético, bem como certos efeitos emocionais**. Por essa razão, **ele não pode reproduzir a essência da realidade tal como é**, se não que devem isolar partes da mesma, suprimir associações perturbadoras, reduzir o todo e completar o que falta. Esses são privilégios do que se convencionou chamar “licença poética”. (FREUD, 1910, p.171, grifo nosso)

Na obra de arte é a “licença poética” que propicia o estabelecimento de uma comoção em quem a aprecia.

Tanto para Freud como para Ostrower, antes da atividade de criação artística ter seu início há um mal-estar que é sentido pelo artista como prenúncio: um “incômodo” para Freud e uma “inquietação” para Ostrower.

Para Freud, o psiquismo humano é constituído desde sempre pelo desejo que necessita realização, ou pela pulsão desejante que busca satisfação. Na atividade de criação artística, o desejo se realiza por meio de uma fantasia que acompanha o ato de criar. Já a pulsão encontra parte da satisfação por meio da sublimação. Dessa maneira, podemos inferir que a capacidade do artista de fantasiar e de sublimar a pulsão constitui fundamentalmente o início da atividade de criação artística.

Para Ostrower, a atividade de criação se inicia com uma força vital que impulsiona o artista a criar. O artista é dotado de um potencial criador que necessita de realização. Ele se

realiza quando o artista, subsidiado pela intuição, dá forma a algo novo ao levantar uma pergunta, relacionar e configurar os fenômenos, dando-lhes uma estrutura e um conteúdo significativo.

Segundo Freud, em 1910, o artista desconhece o conteúdo que dá origem ao processo criativo, embora incorpore em sua criação as leis do inconsciente que também determinam a atividade artística. Para Ostrower, a arte tem motivação na própria condição humana e nos questionamentos do artista sobre a realidade em que vive.

Durante a atividade de criação artística, Freud nos leva a entender que o artista procura dar corpo às suas fantasias e Ostrower afirma que ele age, transforma, configura e cria intuindo. O artista busca reproduzir na sua obra, que é forma de expressão, a sua realidade. Nas palavras de Ostrower, *“ao criar, procuramos atingir uma realidade mais profunda do conhecimento das coisas. Ganhamos concomitantemente um sentimento de estruturação interior, sentimos que estamos nos desenvolvendo em algo de essencial para nosso ser.”* (OSTROWER, 2002, p.143). A atividade de criação termina quando o artista intuitivamente decide que a obra está finalizada. Ela deve proporcionar ao artista um caminho de crescimento pessoal e de compreensão de si mesmo. A obra de arte nos comove porque contém a linguagem natural da humanidade.

Ostrower assegura também que é só com a maturidade que podemos falar de um artista e de uma obra de arte verdadeiros. Por isso, afirma que a atividade de arte das crianças não resulta em criação de uma obra de arte, uma vez que, nas crianças

o criar – que está em todo seu viver e agir – é uma tomada de contato com o mundo, em que a criança muda principalmente a si mesma. Ainda que ela afete o ambiente, ela não o faz intencionalmente; pois tudo o que a criança faz, o faz em função da necessidade de seu próprio crescimento, da busca de ela se realizar. (OSTROWER, 2002, p.130)

Ao contrário das crianças, o adulto criativo altera tanto o mundo em que está inserido quanto o seu mundo interno. Durante a atividade de criação *“ele acrescenta sempre algo em termos de informação, e sobretudo em termos de formação. Nessa sua atuação consciente e intencional, ele pode até transformar os referenciais da cultura[...]”* (OSTROWER, 2002, p.130).

Um outro fator que possibilita distinguir a atividade de criação dos adultos da atividade de arte infantil⁶⁶ é a tensão psíquica. Nas crianças, a expressão artística equivale a um experimento direto, mesmo que elas utilizem materiais artísticos. A tensão psíquica corresponde à experiência, que não se dá num plano diferente de qualquer outra experiência de sua vida. Embora ocorra na área do sensível, a tensão psíquica corresponde à experiência em si, na qual a criança se extravasa. A autora afirma, também, que, durante o fazer artístico, a criança não tem uma atenção seletiva, não procura reconhecer aspectos do trabalho realizado para resguardá-los conscientemente para o futuro. Os momentos se sucedem para a criança e, posteriormente, novos momentos virão substituir os que passaram. Surgirão novas solicitações de um potencial novo de tensão e ação, mas a produção infantil não pode ser considerada como obra de arte. As verdadeiras obras de arte são

Feitas por adultos para adultos. No pleno domínio formal e técnico dos meios, as obras cristalizam a essencialidade de formas de arte: a equivalência perfeita de forma-e-conteúdo. Colocam-se, assim, no patamar de excelência artística, na alta poética do fazer arte. (OSTROWER, 1998, p.273)

Freud exclui a maior parte dos homens, como também grande parte dos jovens, da atividade sublimatória, conseqüentemente, da atividade de criação e da produção de obras de arte. Nem todos possuem os dotes artísticos e a capacidade de sublimar as pulsões. Em relação à criança não fazer arte, a concepção de Freud não é divergente daquela de Ostrower. Embora ele reconheça que os primeiros traços de atividade imaginativa estejam no brincar da

⁶⁶ Segundo a nota de rodapé número 18. (OSTROWER, 2002, p.74)

criança e que esse se assemelhe ao fantasiar do adulto, acentua que a criança apenas imita o real ou as atitudes dos adultos.

Em Freud, podemos inferir que a atividade de criação deve ter proporcionado ao artista a possibilidade de uma descarga pulsional. O desfecho da atividade de criação é a obra. Essa deve conter a “licença poética”, as leis da estética e propiciar ao artista o compartilhamento da comoção com o público.

4.5 A valoração cultural na atividade criativa

A presença de uma valoração cultural no artista é um outro aspecto que pensamos ser importante realçar, pois tanto Freud como Ostrower apontam e asseveram a extensão dos valores sociais no processo de criação.

Verificamos que, desde 1905, Freud apresenta essa questão enquanto elabora o conceito de sublimação, acentuando que as moções pulsionais são desviadas do uso sexual e reorientadas para ‘outros fins’ e, assim, possibilitam realizações culturais. Em 1908, insiste no desvio da pulsão sexual para ‘metas mais elevadas’. Alguns anos depois, ao reformular a teoria psicanalítica, Freud afirmará que *“tanto o objeto quanto o objetivo são modificados; assim o que originalmente era uma pulsão sexual encontra satisfação em alguma realização que não é mais sexual, mas de uma valoração social ou ética superior.”* (FREUD, 1923, p.272). No final de sua vida, numa carta endereçada a Marie Bonaparte afirma que a sublimação é um conceito que contém um juízo de valor, sua aplicação refere-se a outro campo, no qual são possíveis realizações socialmente mais valiosas. A dimensão de valor social ou cultural na sublimação, no campo da arte, nos remete a pensar o processo de criação

artística como um dispositivo da atividade psíquica para socializar a pulsão. Dessa maneira, o artista se expressa em conformidade com um sistema de significados já estabelecidos culturalmente. Isso, evidentemente, por um lado, implica que ele teve que fazer renúncias às satisfações pulsionais, evitando causar desprazer ao público; por outro lado, implica que a sua obra de arte pode ter uma aceitação universal, recompensado-o com o reconhecimento.

Enquanto Freud nos oferece a sublimação para refletirmos sobre a influência dos valores no artista e no processo de criação, Ostrower refere-se à consciência fundamentada em valores que são transmitidos pela cultura e que regem as percepções, os pensamentos e os atos dos homens. Para ela, são os valores culturais que representam um padrão referencial para o artista, qualificando a sua própria experiência pessoal, quer o artista tenha consciência disso ou não.

Assim, a partir desses temas intimamente relacionados ao processo de criação artística, mostramos, comparativamente, os principais pontos convergentes e divergentes entre as concepções de Freud e de Ostrower.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Produzimos, a partir dos textos de Freud e de Ostrower, relacionados à arte, uma dissertação que encaminhasse uma resposta para a pergunta o que é o processo de criação artística para Sigmund Freud e para Fayga Ostrower e que também apontasse as convergências e as divergências das concepções de ambos.

Um longo caminho foi percorrido, durante o qual constatamos que Freud, no intuito de definir os processos subjacentes à criação artística, buscou o auxílio da arte não apenas na literatura, como na pintura e na escultura, com a finalidade de fazer um diálogo entre elas e a psicanálise, como também delas extrair subsídios para propor os mecanismos psíquicos envolvidos nesse processo. Ele procurou elucidar a atividade psíquica por meio da técnica utilizada pelo artista, para explicar como e por que a obra de arte nos comove. Mas, mesmo não tendo encontrado, explicitamente, em Freud, uma teoria específica para o processo de criação artística, evidenciamos seu investimento sobre esse tema nos textos em que ele trata da pulsão sublimada.

Nesse percurso, entendemos a arte como expressão da moção pulsional, e a sublimação como um mecanismo psíquico que propicia o artista empreender um processo de criação.

Verificamos que, para Freud, em 1913, a arte é o único campo da civilização que manteve a onipotência de pensamentos, no qual a fantasia pode ser transformada em realidade. Somente nesse campo, o artista, subsidiado pela ilusão, consegue abster-se de emoções desagradáveis e encontrar satisfações substitutivas para seus desejos. A verdadeira arte é aquela que provoca comoção tanto no artista quanto no público. Para Freud, em 1916, a

obra de arte no momento em que é vista, é eternizada e valorizada, posto que lhe conferimos um significado emocional.

Entendemos que o artista é um ser que deseja, um ser pulsional. Em sua constituição psíquica há uma força indestrutível, uma pulsão que se encontra sediada no id, no inconsciente, fonte de tudo que é psíquico. Essa pulsão está sempre em busca da satisfação e sua satisfação é sempre parcial. É ela que impulsiona o artista para a criação. Porém, é a pulsão sublimada que propicia a atividade artística e que suscita no artista um verdadeiro trabalho de elaboração e de simbolização. Esse trabalho de elaboração e de simbolização é, também, dependente do ego e da percepção consciente daquele que sonha acordado, devaneia, fantasia e cria. Um processo de criação artística só tem êxito, porque o ego do artista possibilita a satisfação parcial da pulsão advinda do id. Para tanto, o artista precisa transformar seus conteúdos inconscientes em fantasias no momento da transição do princípio de prazer ao princípio de realidade. Isso porque a realidade o pressiona a fazer renúncias de suas satisfações. Frente à dificuldade de renunciar a um prazer já experimentado na infância, o artista procura uma maneira de substituí-lo. Ele consegue trocá-lo por uma satisfação substitutiva, que é a fantasia. Contenta-se em fantasiar e busca representar a sua fantasia na obra, com o intuito de obter prazer. Fantasiar é, portanto, uma condição necessária, mas não é suficiente para levar a termo o processo de criação. Durante o processo de criação, o artista está consciente do fazer artístico. Seu ego está sob o domínio da realidade, porém sofrendo da interferência do inconsciente, pois seu ego está sob o domínio do prazer, buscando satisfação pulsional. O processo segue o seu curso quando o ego do artista, tanto nos aspectos conscientes, quanto inconscientes, permite que uma parcela das pulsões seja sublimada. Pulsão sublimada, fantasia e técnica artística possibilitam a expressão na obra de arte como prazer estético. Além de extrair prazer para si com a criação, o artista procura sustentar a contemplação do público pela percepção e beleza formal da obra. Assim temos, o processo de

criação beneficiando o artista que, com a obra de arte, beneficia o espectador, o leitor, o admirador da arte, enfim, o público. O público pode identificar na obra do artista as suas próprias fantasias, das quais se envergonha e as quais recalca. Porém, com a ‘magia da arte’ as fantasias são encobertas, de maneira que não há mais do que se envergonhar e o que recalcar. Isso porque a obra de arte proporciona ao artista e ao público uma satisfação ou uma descarga pulsional. No confronto com o público há o risco do artista receber críticas e se frustrar, mas há também a possibilidade de conseguir uma comunicação e de compartilhar uma comoção. É a comunicação com o outro e a partilha das experiências emocionais que o artista visa, posto que ele, pela obra de arte, reconcilia-se com a sociedade, a qual o fez renunciar à satisfação pulsional.

Por isso, a sublimação mereceu destaque aqui. Como vimos, a sublimação é uma das vicissitudes da pulsão, na qual a energia pulsional encontra escoamento e emprego em atividades artística, que viabilizam ao sujeito um *“meio caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados da imaginação”* (FREUD, 1913, p.189). Na sublimação a pulsão obtém parte da satisfação prescindindo do recalque. Pensamos que, se a sublimação pode prescindir do recalque propriamente dito, ela é a única saída desejável. Uma vez que, quanto maior a quantidade de recalque, maior é a possibilidade do adoecimento.

Mas evidenciamos também que nem todos os artistas vivenciam o processo de criação dessa forma. Para alguns deles, a atividade criadora é um processo doloroso. Criar é uma maneira de se manterem vivos. Isso porque, como afirma Freud *“tolerar a vida continua a ser, afinal de contas, o primeiro dever de todos os seres vivos”* (FREUD, 1915, p.309). O fazer artístico torna-se algo irrefreável, acompanhado por um desprazer, que não é totalmente superado ou abandonado. Podemos inferir que a moção pulsional que conduz o artista à

criação não deve ser considerada apenas no aspecto da sublimação relacionada ao princípio de prazer, mas, muitas vezes, também àquilo que se encontra em seu além.

No processo de criação estão presentes tanto a pulsão de vida quanto a pulsão de morte, porém só percebemos a presença da pulsão de morte quando ela não foi sublimada. Exemplo disso é a paralisação do fazer artístico, inibindo o artista de prosseguir sua atividade. O quadro inacabado da *Última ceia*, de Leonardo da Vinci ilustra a inibição e a dificuldade do artista em finalizar as suas obras. Segundo Freud “*A vagareza, que era conspícua no trabalho de Leonardo, apresenta-se como um sintoma dessa inibição e um prenúncio de seu subsequente desinteresse pela pintura. Isso foi a causa do destino que teve a Última Ceia [...]*” FREUD, 1910, p.77).

É necessária a combinação regular entre essas pulsões, para que parte da pulsão agressiva ou destrutiva seja sublimada e utilizada na produção da obra de arte.

Esta concepção de Freud da possibilidade da sublimação da pulsão de morte é bastante tardia em sua obra e encontramos uma última referência a esse assunto na sua correspondência com Marie Bonaparte, na qual Freud afirma que “*todas as atividades que organizam ou efetuam mudanças são em medida destruidoras e assim desviam uma porção da pulsão de seu objetivo destruidor original*” (FREUD apud JONES, 1989, p.450). Portanto, aquilo que é criado, o novo, a obra é consequência da sublimação parcial da pulsão de morte, ao se combinar com a pulsão de vida (sexual).

Verificamos que o processo de criação artística não se sustenta somente pela sublimação. A sublimação é um fator preponderante, mas, não o único. O processo de criação artística requer também do artista a capacidade de sonhar acordado ou fantasiar, o conhecimento dos recursos técnicos da arte, a habilidade ou ‘dons especiais’ e muita dedicação e trabalho durante a criação. Contudo, não podemos negar a importância da

sublimação enquanto uma saída diferente daquela do adocimento, e tampouco, negar a sua importância para a construção da cultura, especialmente, no campo das artes.

Entendemos, em Freud, que o processo de criação artística tem como objetivo final propiciar ao artista um alívio pulsional ao sublimar a pulsão e que a intenção do artista é *“despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar”*(FREUD, 1996, v.13, p.218). O que resulta da tríade artista, obra de arte e público é a comoção, que deve ser compartilhada por aquele que cria e por aquele que aprecia a obra criada.

Mencionamos, e não poderíamos deixar de fazê-lo numa dissertação que investiga o processo de criação artística, o Prêmio Goethe de Literatura que Freud recebeu ao ser considerado um artista-escritor, pela qualidade de sua obra. Observamos que a atividade de escrever para Freud era, desde a sua adolescência, uma “necessidade”, ou uma ânsia de escrever para se expressar e para se comunicar. O que ele escrevia, durante a construção da psicanálise, oscilava entre um lento e doloroso trabalho a uma explosão, que resultava num ensaio em poucas semanas. Ele próprio confessou que precisava de certo grau de incômodo para poder escrever e do qual queria se livrar. Tal incômodo só desaparecia após escrever algo. Afirmou também que escrevia para suportar a realização de tanto trabalho analítico, que implicava a escuta durante horas nas sessões. Se Freud foi considerado um artista-escritor, deve-se ao fato de que reconheceram na sua obra uma técnica literária, um rico e elegante vocabulário e um estilo pessoal. Podemos inferir que Freud vivenciou um processo de criação, o qual teve seu início a partir de um desejo de expressar e comunicar alguma coisa a alguém, por meio da escrita. Durante o processo houve o escoamento de uma tensão que causava desprazer ou o tal incômodo que sentia antes de conseguir escrever. Sua escrita parece ser resultado de perguntas e dúvidas seguidas por respostas, que nem sempre conseguiam dizer tudo.

Procuramos também compreender a concepção de Fayga Ostrower sobre a arte e a sua elaboração teórica sobre o processo de criação artística. Perguntamos como a artista concebe a arte e verificamos que, para Ostrower, a arte é a possibilidade do homem de exercer seu potencial criador e de crescer enquanto ser humano. O artista cria porque precisa, porque ele *“tem algo a dizer; ele quer e precisa dizê-lo”* (OSTROWER, 1995, p.69). Para o início do processo de criação, Ostrower aponta uma força vital ou um potencial criador como sendo aquilo que impulsiona o artista a criar. Uma força proveniente de áreas ocultas, indefinível, que nunca se esgota e sempre se refaz. Estaria Ostrower, sem o saber, referindo-se ao inconsciente freudiano e a moção pulsional?

Na sua concepção, a criação é a realização das potencialidades do artista, especialmente do potencial criador, que se realiza ao dar forma a algo novo, quando transforma matérias e formas em expressão artística. Ostrower destaca a intuição do artista como a via áurea para os processos criativos cognitivos e expressivos. A intuição é um recurso que mobiliza os conteúdos afetivos e emocionais, intelectuais e conscientes, do artista. O processo intuitivo é sempre de ordem formal e se caracteriza por ser uma experiência singular que acontece na vida do artista.

É a forma que possibilita o ato de criar. Em qualquer campo de atividade, o ato de criar significa poder dar uma forma a algo novo e abrange a capacidade de relacionar, ordenar, configurar e significar do artista. Assim que uma forma surge em sua mente, ela é imediatamente associada a uma matéria, que pode ser de natureza física ou psíquica. Forma e matéria, indissociáveis, são transformadas e criadas em termos concretos e específicos, a partir de uma questão levantada pelo artista. O conteúdo expressivo das obras de arte, portanto, é articulado por meio de formas e não de maneira verbal. É esse caráter não-verbal que torna possível captarmos os sentidos, os significados e até mesmo o contexto cultural no qual a obra foi criada. O processo de criação artística engloba a intuição, o potencial criador,

toda a vivência do artista, seus impulsos inconscientes, seus conhecimentos, seus sentimentos, seus ideais, as conjecturas, as propostas, as dúvidas, o que ele pensa e imagina, enfim tudo o que ele é. O processo de criação termina quando o artista intuitivamente, chega à conclusão de que a obra está finalizada. A obra de arte está, então, constituída em formas comunicativas que são pessoais e, ao mesmo tempo, referidas à cultura. Além disso, a razão de se empreender um processo de criação é a busca de sentido ou de novos significados, que devem propiciar ao artista um crescimento pessoal.

Após abordarmos as elaborações de Freud e de Ostrower, relativas ao processo de criação artística, efetuamos uma comparação entre elas, focalizando a importância do inconsciente e do consciente; da intuição na arte e na ciência; da pulsão, da fantasia e do conflito psíquico; da atividade de criação artística e da valorização cultural na atividade criativa.

Verificamos que tanto Freud como Ostrower admitem a presença do inconsciente e do consciente no processo de criação. Não de forma igualitária, pois Ostrower não deixa explícita a sua concepção de inconsciente. Ela apenas indica a sua intervenção no processo, juntamente com o potencial criador e a intuição, colocando a percepção consciente como premissa básica fundamental. Quanto à intuição, tanto Freud quanto Ostrower consideram sua presença na arte. Porém, Freud a aceita somente na arte, ao contrário de Ostrower que aponta a sua presença não apenas na arte como também na ciência. A respeito da pulsão, da fantasia e do conflito psíquico Ostrower demonstra um certo conhecimento sobre esses conceitos psicanalíticos, porém transita por eles de modo dubio e às vezes contraditório. Contudo, se prestarmos atenção, à descrição e à argumentação de Ostrower sobre esses conceitos, notaremos que, mesmo inadequadamente, a sua descrição nos leva diretamente ao reconhecimento de que algo do inconsciente, das pulsões de vida e de morte e do conflito entre o ego e a realidade, está presente em sua argumentação. Todavia, é evidente que sua

argumentação está fundamentada em bases totalmente distintas da psicanálise freudiana. Ostrower concebe o conflito emocional como algo que somente poderia influenciar o artista na escolha de um tema significativo, nos meios e nas formas de configurar. Enquanto que, para Freud, os conflitos entre o ego, as exigências pulsionais e a restrição da realidade são inevitáveis durante a existência do artista e, conseqüentemente, no decorrer do processo de criação, que depende de uma solução bem sucedida entre o ego, o superego, o id e a realidade.

Entendemos que a atividade de criação artística para Freud e para Ostrower é um trabalho característico do adulto. A atividade de criação artística para Freud é peculiar à sublimação no campo da arte e é valorizada culturalmente. Ela só é possível ao artista mediante um desvio parcial das pulsões para a produção de obras de arte. Para Ostrower a atividade de criação artística é possível àquele homem que, dotado de suas potencialidades e da intuição, consegue se expressar concretamente por meio da matéria formada. Portanto, quanto a ser ou não ser artista, tanto para Freud como para Ostrower há restrições para a maior parte dos homens. Contudo, Ostrower concebe o artista como um ser “formador” e, Freud o concebe como um ser que sonha acordado e, portanto, fantasia. Antes da atividade criativa se iniciar, um mal-estar é sentido pelo artista. Em Freud, esse mal-estar é caracterizado por um “incômodo” e para Ostrower é vivenciado como uma “inquietação”. Para Ostrower é o potencial criador que impulsiona o artista à criação, enquanto para Freud é a pulsão. A poesia, a pintura, a escultura, a música, a dança, a arquitetura e tantas outras são formas expressivas de arte que, para Ostrower, representam a experiência de vida e a realidade vivida do artista. Para Freud, elas contêm os conteúdos inconscientes que foram transformados e representados pela fantasia. Ao finalizar uma atividade de criação artística, o artista dela teria conseguido descarregar os excedentes das pulsões. Ele teria conseguido uma descarga pulsional, isso segundo Freud. Para Ostrower, o artista quando termina um processo criativo deve ter encontrado o caminho de crescimento pessoal e de compreensão de si

mesmo. Tanto Freud quanto Ostrower concordam que a obra de arte traz comoção para o público. Contudo, a obra nos comove, segundo Ostrower, porque ela contém a linguagem natural da humanidade. Para Freud, a obra nos comove porque nela identificamos as nossas fantasias inconscientes. É por isso, também, que o artista pode compartilhar a sua obra com o público. Freud e Ostrower visualizam o trabalho artístico como o meio de o artista poder estabelecer uma comunicação com o outro. Isso possui uma valoração cultural. É porque o homem vive em sociedade que faz sentido falar de valoração cultural, de juízos de valor e de consciência moral. Freud e Fayga, cada um à sua maneira, demonstram o quanto o contexto cultural, com o seu fator valorativo sob a vida do artista, preestabelece significados. Significados esses que acabam sendo trabalhados por ele e expressos numa linguagem artística. Assim, no processo de criação artística, a valoração cultural está imbuída na mente do artista e se faz presente na sua obra de arte.

Advertimos que, embora tenhamos localizado as convergências e divergências nas concepções de Freud e de Ostrower, os termos e seus significados abordados possuem campos conceituais distintos e esse fato explicita a complexidade de uma aproximação entre eles.

Concluindo, gostaríamos de enfatizar que a leitura do livro *O mal estar na civilização* nos permite inferir que o artista, ao investir num processo de criação, tem como objetivo alcançar a felicidade, advinda da satisfação pulsional, proporcionada pelo ato de criar. Mas ele está impossibilitado de conseguir a felicidade absoluta, por causa das restrições e das interdições inerentes à cultura. Do conflito psíquico não há como o artista escapar. Quanto maior for a quantidade de exigências pulsionais em busca de satisfações, maiores serão as interdições adiadas ou restringidas. Como nos explica Freud “*o programa de tornar-se feliz, que o princípio do prazer impõe não pode ser realizado*” (FREUD, 1930, p.90). No entanto, mesmo sabendo que ele não irá conseguir tudo o que deseja, o artista não deve desistir. A felicidade está relacionada à economia pulsional e pode ser conseguida em momentos de

satisfação relacionados a uma descarga pulsional. Para tanto, o artista deve fazer a escolha do melhor caminho a ser trilhado. Freud enfatiza que mesmo que todos os tipos de diferentes fatores operem no sentido de direcionar a sua escolha, a constituição psíquica do artista é que determinará o quanto de satisfação real ele pode obter.

Enfim, a arte não é um caminho inteiro que leva o artista à satisfação pulsional ou à felicidade. Ela é um meio caminho entre a realidade e a imaginação do artista⁶⁷.

⁶⁷ Mais detalhes ver Freud (1996, v.13, p.189).

REFERÊNCIAS

ANZIEU, Didier. **A auto-análise de Freud e a descoberta da psicanálise**. Tradução Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989. 474p.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1971. 360p.

BOEHLICH, Walter. **As cartas de Sigmund Freud para Eduard Silberstein**. Rio de Janeiro: Imago, 1995. 252p.

FREUD, Ernest L. **Correspondência de amor e outras cartas, 1873-1939**. Tradução de Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 530p.

FREUD, Sigmund. A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão. (1910). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.11: Cinco lições de psicanálise. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. A História do movimento psicanalítico. (1914). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.14: A história do movimento psicanalítico. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. A interpretação de sonhos. (1900). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.4: A interpretação de sonhos. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. A interpretação de sonhos. (1900). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.5: A interpretação de sonhos. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. A negativa. (1925). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.19: O ego e o id. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. (1920). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.18: Além do princípio de prazer. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico. (1916). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.14: A história do movimento psicanalítico. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Artigos sobre metapsicologia. (1915). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.14: A história do movimento psicanalítico. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. As duas classes de pulsão. (1923). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.19: O ego e o id. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. As pulsões e suas vicissitudes. (1915). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.14: A história do movimento psicanalítico. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Caráter e erotismo anal. (1908). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.9: Delírios e sonhos na “Gradiva” de Jensen. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Carta 52. (1950 [1897]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.1: Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Carta 61. (1950 [1897]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.1: Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Carta 71. (1950 [1897]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.1: Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Cinco lições de psicanálise. (1910 [1909]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.11: Cinco lições de psicanálise. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Conferência II: parapraxias. (1916[1915]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.16: Conferências introdutórias sobre psicanálise. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Conferência XXIII: os caminhos da formação dos sintomas. (1917[1916]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.16: Conferências introdutórias sobre psicanálise. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Conferência XXXII: ansiedade e vida instintual. (1933[1932]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.22: Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Conferência XXXV: a questão de uma Weltanschauung. (1933[1932]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.22: Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na “Gradiva” de Jensen. (1907). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.9: Delírios e sonhos na “Gradiva” de Jensen. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Dois verbetes de enciclopédia. (1923[1922]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.18: Além do princípio de prazer. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Dostoiévski e o parricídio. (1928). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.21: O futuro de uma ilusão. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Esboço de psicanálise. (1940[1938]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.23: Moisés e o monoteísmo. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. (1908). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.9: Delírios e sonhos na “Gradiva” de Jensen. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. (1911). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.12: O caso de Schreber e artigos sobre técnica. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil. (1918[1914]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.17: Uma neurose infantil. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. (1910). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.11: Cinco lições de psicanálise. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Moisés e o monoteísmo. (1939[1934-38]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.23: Moisés e o monoteísmo. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna. (1908). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.9: Delírios e sonhos na “Gradiva” de Jensen. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. (1933[1932]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.22: Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O ego e o id. (1923). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.19: O ego e o id. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.17: Uma neurose infantil. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. (1927). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.21: O futuro de uma ilusão. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O humor. (1927). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.21: O futuro de uma ilusão. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O inconsciente. (1915). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.14: A história do movimento psicanalítico. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O interesse científico da psicanálise. (1913). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.13: Totem e tabu e outros trabalhos. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. (1930[1929]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.21: O futuro de uma ilusão. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O Moisés de Michelangelo. (1914). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.13: Totem e tabu e outros trabalhos. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O prêmio Goethe (1930). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.21: O futuro de uma ilusão. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. (1905) In: FREUD, sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.8: Os chistes e sua relação com o inconsciente. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Pós-escrito a O Moisés de Michelangelo. (1927). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.13: Totem e tabu e outros trabalhos. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Prefácio a Vida e as obras de *Edgar Allan Poe*: uma interpretação psicanalítica de Marie Bonaparte. (1933). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.22: Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica. (1950 [1895]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.1: Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Rascunho L: a arquitetura da histeria (1897). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.1: Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. (1912). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.12: O caso de Schreber e artigos sobre técnica. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Reflexões para os tempos de guerra e morte. (1915). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.14: A história do movimento psicanalítico. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Resposta a um questionário sobre leitura. (1907). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.9: Delírios e sonhos na “Gradiva” de Jensen. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Sobre a psicanálise. (1913[1911]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.12: O caso de Schreber e artigos sobre técnica. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Sobre a transitoriedade. (1916). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.14: A história do movimento psicanalítico. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução. (1914). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.14: A história do movimento psicanalítico. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Tipos psicopáticos no palco. (1906). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.7: Um caso de histeria e três ensaios sobre sexualidade. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu (1913[1912-13]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.13: Totem e tabu e outros trabalhos. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. (1905). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.7: Um caso de histeria e três ensaios sobre sexualidade. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Um estudo autobiográfico. (1925 [1927]). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.20: Um estudo autobiográfico. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Uma carta de Freud a Theodor Reik (1930). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.21: O futuro de uma ilusão. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Uma recordação infantil de *Dichtung und Wahrheit*. (1917). In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v.17: Uma neurose infantil. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- GAY, Peter. **Freud, uma vida para nosso tempo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 720p.
- GORDON, Richard. **A assustadora história de pacientes famosos e difíceis**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- HERRNSTEIN, Richard J.; BORING, Edwin G. (Org.) **Textos básicos de história da psicologia**. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Herder, 1971.
- JONES, Ernest. **A vida e a obra de Sigmund Freud**. Tradução de Julio Castañon. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v. 2.
- KON, Noemi Moriz. **Freud e seu duplo: reflexões entre Psicanálise e Arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. 220p.
- KRYSTAL, Bárbara. **100 artistas que mudaram a história do mundo**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2003. 215p.
- LAPLANCHE, Jean. **Problemáticas, III: a sublimação**. Tradução Alvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 213p.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 553p.
- MASSON, Jeffrey Moussaieff. **A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986. 504p.
- MEZAN, Renato. **Freud, pensador da cultura**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. 320p.
- MOREIRA, Jacqueline de O. Psicanálise e processo criativo: desafios e impasses interpretativos. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v.1, n. 10, p.63-71, jul. 2000.
- OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto**. Rio de Janeiro: Campus, 1998. 306p.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1995. 312p.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 16.ed. Petrópolis: Vozes, 2002. 188p.
- OSTROWER, Fayga. **Universo da arte**. Rio de Janeiro: Campos, 1983.
- PERESTRELLO, Marialzira. **A formação cultural de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 304p.
- QUINET, Antonio. **Teoria e clínica da psicose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. 239p.
- REALE, Giovanni. **História da filosofia: do romantismo até nossos dias**. São Paulo: Paulus, 1991. v. 3.

RIVERA, Tânia. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 76p.

ROUDINESCO, Elisabeth. **História da psicanálise na França**: a batalha dos cem anos. Tradução Vera ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. v.2.

ROUDINESCO, Elisabeth; MICHEL, Plon. **Dicionário de psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 875p.

WIKIPÉDIA: a encyclopedia livre. **Stephen King**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Stephen_King> Acesso em: mar. 2006.