

**PROCESSO CRIATIVO E SUBLIMAÇÃO:
UM ESTUDO DE CASO PSICANALÍTICO**Angélica Evangelista De Vries¹Lucas de Avelar Vaz Rodrigues²**RESUMO**

Este trabalho verificou como o conceito de sublimação permite compreender o processo criativo de um artista. Averiguou-se acerca das representações do artista enquanto criador e conferiu-se as condições de possibilidade para seus processos criativos. Através de entrevista não estruturada com um artista, construiu-se o caso clínico psicanalítico para análise de dados. A partir dos relatos, constatou-se então que para o entrevistado o processo criativo tem a função de arranjo conciliatório da dor, acreditando assim, abeirar-se do que chamou de “cura”. De seus aparatos de insatisfações e fantasias, recria sua relação com os desejos e reajusta seu mundo à sua maneira. Para ele, a arte é um processo atemporal e não linear que permite reajustes na realidade vivida, portanto passível de ser interpretado como um mecanismo de defesa, que valoriza a experiência e possibilita o estabelecimento e o compartilhamento de laços com o social através do produto oferecido ao público. O entrevistado toma a arte como princípio existencial ao qual permite-se cultivar e favorecer subjetividades, atribuindo assim sentido para sua vida.

PALAVRAS-CHAVE: Processo criativo. Arte. Psicanálise. Sublimação. Inspiração.

**CREATIVE PROCESS AND SUBLIMATION:
A PSYCHOANALYTIC CASE STUDY****ABSTRACT**

This work verified how the concept of sublimation allows to understand the creative process of an artist. It was inquired about the representations of the artist as creator and the conditions of possibility for his creative processes were conferred. Through an unstructured interview with an artist, the psychoanalytic clinical case for data analysis was constructed. From the reports, it was verified that for the interviewee the creative process has the conciliatory arrangement of the pain, believing in this way, to make use of what he called a "cure". From his apparatus of dissatisfaction and fantasies, he recreates his relationship with desires and resets his world in his own way. For him, art is a timeless and not methodical process that allows readjustments in the lived reality, so can be interpreted as a defense mechanism; that values the experience and enables the establishment and sharing of ties with the social through the product offered to the audience. The interviewee takes art as an existential principle that allows one to cultivate and propitiate subjectivities, thus giving meaning to his life.

KEY-WORDS: Creative process. Art. Psychoanalysis. Sublimation. Inspiration.

1 INTRODUÇÃO

Como metáfora das realidades humanas, a arte tem servido de base para compor grande parte das teorias psicanalíticas. Freud, por exemplo, escreveu a partir da vida e obra de Da Vinci, ensaios sobre a sexualidade, além de apoiar-se em Édipo Rei de Sófocles, ao expor as premissas de sua teoria. Considera-se, então, que o artista alcança no sensível verdades

¹ Bacharelada em Psicologia pela FCV - Faculdade Ciências da Vida; angel80pkcrew@gmail.com.

² Bacharel em Psicologia pela UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais e Mestrado em Psicologia pela Université Paris Diderot – Paris – França; Docente da FCV – Faculdade Ciências da Vida; lucasavr@yahoo.com.br.

inconscientes, como o psicanalista, por meio da escuta clínica. A arte compreende a psique e o fluxo natural das vivências humanas, pois como a religião e a ciência, é um dos principais constituintes da cultura e do homem. Este trabalho legitima-se ao refletir que a experiência estética e a analítica lidam com o mesmo objeto, ainda que através de diferentes meios: a experiência humana.

Este trabalho teve como objetivo maior verificar como o conceito de *sublimação* permite compreender o processo criativo de um artista. Partiu-se do pressuposto de que a pessoa realizada e feliz não tem motivos para fantasiar, portanto, não o fará. Somente a insatisfeita fantasiará, pois o que move as fantasias são as insatisfações dos desejos (FREUD, 1908/2006). Uma vez que o ato de fantasiar é uma forma de realização dos desejos, pode-se dizer que o artista faz o alinhamento de sua realidade à sua maneira, por intermédio de sua obra. Freud (1924/2006) diz que no caso da neurose, inúmeras são as tentativas de substituir uma realidade desagradável por uma outra que melhor satisfaça seus desejos, o que pode ser feito através da criação.

Sabe-se que Freud, longe de tentar decifrar os enigmas aos quais o processo criativo e a inspiração artística estão envolvidos, pensava-os como um dos destinos da pulsão. Relacioná-los à sublimação é o que possibilita de antemão iniciar este raciocínio. Tentar adentrá-los (o processo criativo e a inspiração) como processo sublimatório é o que permite analisá-los enquanto fenômenos do campo pulsional, considerando sua dinâmica e determinações inconscientes (CARVALHO, 2006).

Com isso averiguou-se as representações do artista sobre o fazer artístico enquanto criador e conferiu-se as condições de possibilidade para seus processos criativos. Foi realizada uma entrevista não estruturada, ocasionando a construção de um caso clínico psicanalítico. Mediante análise dos dados, pôde-se constatar que para o entrevistado o processo criativo tem a função de arranjo conciliatório da dor, acreditando assim, abeirar-se do que chamou de “cura”. Para ele, a arte é um processo atemporal e não linear que desempenha papel importante na reelaboração da realidade; favorece subjetividades e possibilita o estabelecimento e o compartilhamento de laços com o social através do produto oferecido ao público.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Em 1907, Freud inquietou-se acerca da questão sobre como o escritor alcança tamanha criatividade em suas obras e com isso chega a despertar emoções nos leitores, as quais talvez

nenhum homem comum se julgasse capaz de vivenciar. Registrou ainda, que nem a mais clara explicação ou *insight* diminuísse essas emoções ou que nem mesmo fosse um meio eficaz para tornar qualquer interessado na área, que não fosse um escritor, em um escritor criativo (FREUD, 1907/2006).

Em seu texto *Escritores criativos e devaneios*, publicado em 1908, Freud arrisca algumas indagações envolvendo os escritores e infere a respeito da origem de suas atividades criativas. Propõe que para encaminhar tal reflexão, um ponto crucial a ser investigado é o campo das experiências vividas na infância. Ao mencionar que a maior ocupação e preocupação das crianças são os brinquedos e os jogos, Freud presume que esta utiliza da criatividade como suporte existencial, uma vez que dá luz ao seu próprio mundo. Melhor dizendo, no ato do brincar, é possível que a criança reelabore e faça reajustes à sua realidade (FREUD, 1908/2006).

Ao criar, o escritor, ou o artista (independente da área a qual integra), desenvolve seu mundo de fantasia, ao passo que a criança encarrega-se do brincar. Quando esta brinca, ela o faz com verdade e aplica a mesma energia e emoção que um artista à sua criação, levando sua tarefa de manipular jogos e brinquedos muito a sério. Mesmo que dispenda tanta energia no ato de suas brincadeiras, distingue perfeitamente as circunstâncias e artefatos por ela imaginados dos elementos de sua realidade. Diz-se que a dialética do brincar não está no que é levado a sério ou não e sim no que é real (FREUD, 1908/2006).

A criança, devido ao seu desenvolvimento, tende a renunciar às brincadeiras infantis. Ocupando-se de outras tarefas na vida, precisa substituir suas brincadeiras por algo que ainda permita algum reajustamento de sua realidade. Freud (1905/2006) registra que nenhuma tarefa é mais árdua do que a de renunciar aos prazeres que algum dia qualquer homem já desfrutou, não podendo na verdade renunciar a nada. Assim pode-se dizer de um suplente para a tarefa irrenunciável porém que não mais se executa. A reorganização deste homem no mundo passa apenas ocorrer por outra via: a da fantasia.

O artista, como a criança, leva seu mundo de fantasia muito a sério e assim utiliza suas irrealidades para integrar o aparato técnico de sua arte. Ou seja, muito do que comumente lhe causaria sofrimento na realidade, é portanto executado através de seu viés poético, abrindo-lhe possibilidades de reajustes. Na verdade, a arte torna-se assim sua mais funcional ferramenta de correção dos elementos desprazerosos que experimenta no real. Situações que lhe custariam caro trazer à tona, servem então para a elaboração de seu “vaivém” de fantasia (FREUD, 1908/2006) e utilizadas como fontes de gozo e deleite para o público de sua arte.

Para verificar a analogia entre o fantasiar e arte, parte-se do pressuposto de que a pessoa realizada e feliz não tem motivos para fantasiar, portanto, não o fará. Somente a insatisfeita

fantasiará, pois o que move as fantasias são as insatisfações dos desejos (FREUD, 1908/2006). Uma vez que o ato de fantasiar é uma forma de realização dos desejos, pode-se dizer que o artista faz o alinhamento de sua realidade à sua maneira, por intermédio da arte. Freud (1923/2006) registrou que na neurose não faltam experiências que tentam substituir uma realidade não tão agradável por uma que satisfaça melhor os desejos e interesses do indivíduo.

Os desejos têm a função de remontar memórias antigas, geralmente de vivências infantis, nas quais tal desejo pôde ser realizado, recriando no presente, uma situação que se ligue ao futuro, apresentando-se assim como a realização daquilo que se deseja. Porém, estão inscritos na fantasia do momento presente os traços originários de certa lembrança. Ou seja, o desejo é o fio que cruza e une os três tempos: passado, presente e futuro, ao utilizar de ocasiões no presente para lançar uma imagem do futuro, de acordo com os moldes do passado (FREUD, 1908/2006).

De acordo com os estudos de Betts (2006), o indivíduo, no ato da criação alcança alívio frente ao vazio que experimenta diante do real. Assim, no momento em que desenvolve sua obra, confronta-se com o vazio do presente ou algo de seu passado, de maneira mais aprazível através do trabalho que realiza. No entanto, este sujeito sabe do que criou sem saber do que se inscreveu de material inconsciente em sua obra.

Freud (1897/2006), em carta à Fliess, registra que o mecanismo das criações literárias é o mesmo que o das fantasias históricas, partindo da análise do conto “*Os sofrimentos do jovem Werther*” (1774) de Goethe. Freud registrou que o autor ao escrevê-lo, fez, ainda que de forma inconsciente, rearranjos na realidade que vivia. No romance, o autor colocou algo que vivia juntamente a algo que havia escutado: o amor proibido por uma jovem casada e o suicídio de um amigo que conhecera na mesma época em que se apaixonara pela moça. Goethe teria se identificado com este amigo e ao escrever seu romance, brincara com a ideia de também cometer um suicídio por causa de um amor impossível: mote para desenvolver sua história. Ao escrevê-lo, retrata essas mesmas realidades, protegendo-se das consequências do que experimentava em seu presente.

Sabe-se que Freud, longe de tentar decifrar os enigmas aos quais o processo criativo e a inspiração artística estão envolvidos, pensá-los como um dos destinos da pulsão, relacionando-os à sublimação é o que possibilita arriscar algum diálogo sobre eles. Pensá-los (processo criativo e a inspiração artística) como processo sublimatório permite analisá-los assim como outros fenômenos do campo pulsional, ao considerar sua dinâmica, sua determinação inconsciente e como se organizam (CARVALHO, 2006).

As pulsões originam-se de vias somáticas (no corpo) e endereçam-se à mente. As pulsões estão em constante pressão e tem a satisfação como finalidade, cujo objeto é a coisa através da qual tal pulsão alcança sua finalidade. Seu objeto é indefinido, ou seja, sua satisfação é altamente peculiar e pode alterar-se constantemente quanto aos destinos que a pulsão sofre durante sua insistência: retorno a si mesmo (ao eu, *self*); reversão ao seu oposto, repressão e sublimação (FREUD, 1915/2017). Um objeto pode prestar para satisfazer mais de uma pulsão ao mesmo tempo. Já a ligação particular e estreita de uma pulsão com certo objeto (fixação) estabelece uma finalidade específica, através de forte aversão ao desligamento.

O termo *sublimação*, derivado das belas artes, da química e da psicologia, respectivamente para indicar elevação de noção estética; passagem direta do estado sólido para o gasoso e para designar algo encoberto, é de suma importância e foi investigado neste trabalho com base na tradução psicanalítica. Usado por Freud pela primeira vez em 1905, foi empregado para abordar certos tipos de atividade humana, especificamente os fenômenos de criação intelectual e artística. Fenômenos dos quais, à primeira vista não apresentam alguma relação com a sexualidade, mas que se ligam à atividades de cunho não sexual (por exemplo a composição de obras de arte) enquanto retira a força para executá-la (a atividade) desta pulsão (ROUDINESCO, 1998) e geralmente visam a valorização social (LAPLANCHE, 1989).

Compreende-se portanto que a pulsão é sublimada enquanto desloca-se para uma nova meta não sexual e almeja satisfazer-se mediante objetos com algum caráter de valorização social. A questão do reconhecimento e do compartilhamento de atividades culturalmente valorizadas são características intrínsecas em praticamente todas as menções de Freud sobre a sublimação (LAPLANCHE, 1989).

Ao abordar passagens da vida de Leonardo Da Vinci (1452 – 1519), pintor da Renascença na Itália, Freud (1910/2015) juntamente à análise de suas obras e pesquisas, diz que seus afetos lhe eram inscritos de forma docilizada e suprimidos pela sua pulsão de pesquisa. A vida de Leonardo era uma constante conversão de força pulsional sexual, na qual as paixões mais avassaladoras pareciam nunca ter feito parte do seu vasto leque de experiências. Ao penetrar-se no conhecimento, não pode-se mais amar ou odiar com excelência, ou seja: em vez de odiar ou amar, estudou-se. Assim, Da Vinci parecia conservar-se para além do amor ou do ódio (FREUD, 1910/2015).

O termo *sublimação* auxilia no desdobramento de uma definição precisa acerca de certa elevação de senso estético, que pode ser comum a qualquer homem, mas sob o ponto de vista do pai da psicanálise, só os artistas e intelectuais poderiam ser de todo plenos desta habilidade (ROUDINESCO, 1998). Também é utilizado para dar ideia de *dessexualização*, ou seja, a

energia do *eu* como libido, dessexualizada, desloca-se para fins não sexuais. A pulsão conserva-se quanto sua natureza (origem, fonte) libidinal, porém desloca-se a meta: almeja satisfazer-se por vias não sexuais e visando algum reconhecimento social. Freud registra que a inspiração à criação artística tem algo em comum com o que leva o indivíduo às pulsões de morte. Ao inferir sobre as pulsões de morte, começa a situar a sublimação como uma via de liberação das pulsões agressivas, resistente à libido, sustentando a ideia de “dessexualização” (LAPLANCHE, 1989).

Carvalho (2006) replica três concepções que embasam a apuração do processo criativo de um artista como algo advindo de um deslocamento pulsional. A primeira o concebe como uma espécie de arranjo conciliatório, em que a arte é uma alternativa mais amena para lidar com conflitos, numa tentativa de organização do mundo interno. O segundo considera a criação artística como mais uma formação de sintoma, entretanto, permitindo também novas formações subjetivas, diferentemente dos sintomas neuróticos ou psicóticos, como a repetição, a fragmentação e a individualização. A terceira, diz da possibilidade dos processos de criação artística tenderem ao estabelecimento de laços sociais através da oferta ao público (LAPLANCHE, 1989).

Para Groff e Trindade (2003), o processo criativo é compreendido como uma chance de resgate metafórico da realidade pela força pulsional exercida na psique. A pulsão, ao submeter sua força à atividades de criação que pressupõem simbolizações e compartilhamentos, abre possibilidades para que o artista atribua novas significações e sentidos à vida e às experiências, formando elos sociais e novos ligações.

Através da sublimação, a pulsão encontra satisfação no momento em que há um produto final direcionado ao outro. Em Laplanche (1989), o que parece mais importante e proveitoso de se extrair do conceito de sublimação para compreensão do processo criativo seria a questão da atividade artística direcionar-se para o social, pedindo o reconhecimento de um outro, atribuindo valor à comunicação e à linguagem.

Porém, a sublimação não só é difícil de descrever teoricamente (LAPLANCHE, 1989). Tal questão também foge à descrição clínica, apontada como uma solução em específico na cura, sem nunca mostrar-se em funcionamento, porém pode ser identificada como processo. Mesmo longe de alcançar satisfação com a mais precisa resposta, Laplanche (1989), ao situar a sublimação, supostamente deixa a entender que o marco deste processo psíquico, seja seu caráter de compartilhamento e valorização social, no qual um reconhecimento pareça mesmo necessário para efetivar-se.

3 PERCURSO METODOLÓGICO

3.1 A PESQUISA QUANTO AO TIPO, NATUREZA E MODALIDADE

O presente trabalho qualitativo realizou-se por meio de estudo de caso único como modalidade de pesquisa, por meio de uma entrevista não estruturada com um artista. Através da pesquisa qualitativa, pode-se obter maior conhecimento acerca de determinado assunto, além de compreender representações, comportamentos e opiniões em relação ao objeto estudado (GODOY, 1995). A pesquisa qualitativa assinala-se por possuir caráter dialógico, construtivo-interpretativo e por prestar-se aos estudo de algum caso em sua singularidade. Pode-se dizer que pouco interessa ao pesquisador apenas o resultado final, ou mesmo sua redução em variáveis (GODOY, 1995), mas seus elementos são percebidos como um todo, considerando-se o caminho percorrido.

As pesquisas de natureza descritiva almejam a compreensão de determinado fenômeno em sua complexidade. De acordo com Godoy (1995), dá-se ênfase ao significado, à opinião e à representação que as pessoas analisadas atribuem à determinada experiência em questão. O pesquisador se atém à descrição das características apreendidas, tomando como base o universo de percepções do próprio participante.

Segundo Ventura (2007), o estudo de caso consiste em analisar detalhadamente um caso individual e explicar a dinâmica do objeto ao qual propõe-se a estudar. Supõe-se que é possível adquirir o conhecimento necessário acerca do fenômeno analisado fazendo a exploração intensa de um caso único. É importante ressaltar que, para Ludke e André (1986), sobressaem nos estudos de caso, características de casos naturalísticos, ou seja, qualitativos, fatos em elementos descritivos, cujo caráter é aberto e flexível, enfatizando sua realidade, sem distanciar o objeto de seu contexto.

3.2 A ENTREVISTA NÃO ESTRUTURADA COMO MEIO DE PESQUISA

Julgou-se mais adequado, a fim de cumprir com os objetivos desta pesquisa, realizar uma entrevista não estruturada com o artista escolhido, pois, segundo Laville e Dionne (1999), é o meio que melhor permite ao entrevistado devanear e decidir-se acerca da construção de suas respostas. Mattos (2005) considera que este meio de pesquisa, presumivelmente feita diante de um outro, é uma situação na qual ocorre a interação e o diálogo necessários ao não encerramento do conteúdo de interesse. Desta forma, ocasiona menor tendência à um enrijecimento, tanto na

formulação das perguntas, quanto na resposta dada, permitindo também averiguar para além de linguagem verbal.

3.3 APRESENTAÇÃO DOS DADOS

Este estudo de caso foi feito com o ator, dramaturgo e professor, natural de Betim (MG), Raysner de Paula Silva, hoje com 27 anos de idade. Reside em Belo Horizonte, onde realiza a maioria de suas atividades artísticas. O artista foi selecionado pela autora devido à qualidade de seus trabalhos dramáticos e de atuação, por também ser professor e pelo seu número crescente de interlocutores. Foi escolhido principalmente por encontrar-se ativo no que diz respeito à atuação e criação de textos para grupos de teatro e projetos de dramaturgia a nível nacional. Há 10 anos escreve, há 7 anos o faz profissionalmente.

Em 2009 ingressou para o curso superior de Teatro na UFMG, após também ter prestado vestibular para Letras e Jornalismo. Construiu seu percurso como ator e dramaturgo junto de grupos de teatro, como a Preqaria Cia. de Teatro; Grupo Oriundo de Teatro; Grupo Espanca!; Mamãe Tá na Plateia; Grupo Galpão; Carroça de Mamulengos e Maria Cutia. Ante todo esse movimento, Raysner sempre escreveu e experimentou montar os textos de sua autoria, até que concebeu a dramaturgia como profissão.

Participa do projeto *Janela de Dramaturgia*, mostra de escrita contemporânea da cidade de Belo Horizonte, estreado em 2012, cujo objetivo é a realização de leituras de textos teatrais originais de autores brasileiros, no qual Raysner de Paula apresentou “João e Maria”, texto que dá luz a figuras que dialogam acerca da vida e da morte durante a travessia de um rio, ganhando o Concurso de Jovens Dramaturgos do Sesc. Em 2017, o artista recebe o Prêmio Sinparc de Melhor Texto Original, com “Ópera de Sabão”, encenado pelo Grupo Maria Cutia, sob direção de Eduardo Moreira.

3.4 COLETA E ANÁLISE DOS DADOS

Para coletar-se os dados, o participante recebeu e assinou o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, recebendo as informações necessárias acerca da pesquisa, ciente da importância de seu papel e cedeu a autorização para mencionar seus dados pessoais, como nome e biografia. O convidado está informado de que a entrevista foi gravada, posteriormente transcrita para a realização da construção de caso psicanalítico.

A entrevista com o artista escolhido foi realizada em único encontro, numa cafeteria de

seu costume localizada no centro de Belo Horizonte (MG). Dada de maneira não estruturada, teve como foco possíveis elementos dos processos de criação artística; a inspiração acerca das ideias iniciais da construção de seus trabalhos; a importância da escrita e a representação do fazer artístico para a vida do artista.

Para a análise de dados, utilizou-se o estudo de caso psicanalítico. Este método, de acordo com Silva (2013), dá-se mediante a atribuição de importância à singularidade do participante, objeto de análise desta pesquisa. O caso, por sua vez, é constituído a partir da escuta do entrevistador para com o conteúdo relatado pelo seu entrevistado. O pesquisador norteado pela psicanálise, opta por seguir os passos de pesquisa propostos por Freud, aplicando estratégias da Pesquisa Psicanalítica, cujo aparato metodológico se dá mediante a construção de um caso e, a sistematização da análise dos dados ocorre por intermédio da atribuição de sentido (MOURA & NIKOS, 2000).

Faz-se uma delimitação conceitual acerca do objeto analisado, a fim de adentrar temas, fenômenos e questões basais do projeto, prestando-se para que o pesquisador faça interpretações, no sentido de servir à base teórica e técnicas prefixadas ou contrapondo-se a elas. Desta forma, segundo Moura e Nikos (2000), o entrevistador escolhe e apresenta fragmentos da entrevista, expostos pelo entrevistado de forma verbal ou não verbal, dos quais podem ser suportados teoricamente, possibilitando que o pesquisador descreva-os. A realidade psíquica captada então é decorrência da abstração do pesquisador acerca de seu objeto de análise. Selecionam-se fragmentos mediante a impossibilidade de descrição de toda a entrevista ou atendimento.

4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Abordando o conceito de sublimação com base na tradução psicanalítica, a partir da entrevista realizada, fez-se uma delimitação conceitual, facilitando a apreensão do processo criativo para Raysner de Paula. A princípio pode-se compreender a experiência estética como uma espécie de cura para o artista. Ou seja, o sujeito, no ato de sua criação, alcança certo alívio frente à falta que experimenta podendo, no momento em que desenvolve sua obra, confrontar-se com este desejo ou com algum desprazer em sua vida de maneira mais aprazível através do trabalho que realiza (BETTS, 2006).

Ao ser questionado sobre se o seu fazer teatral o “ajuda” a resolver questões vivenciais e se a arte o auxilia à aproximação de “verdades” acerca de seus conflitos ao longo da vida, Raysner responde que a criação aparece para o artista (de forma geral) como um meio de

conciliar a dor e abeirar-se do que chamou de “cura” (RAYSNER). Conta que esta é uma das formas através da qual a arte se manifesta. Explicita que participa de um acontecimento cênico de 15 minutos cuja diretora e preponente deseja ampliar para um público ainda que mínimo (3 pessoas por apresentação), um acontecimento real de sua vida:

“Acredito que existe arte como cura. [...] Por muito tempo ela foi minha professora desde 2012 e o Charles (também seu interlocutor) é meu melhor amigo, e a gente anda inclusive vestindo praticamente igual. Aí ela sempre brincou: ‘ah os gêmeos, chegaram os gêmeos’. Aí no início desse ano ela perguntou pra gente: ‘você quer montar um trabalho comigo?’ Claro. Ela falou: ‘olha, não tem dinheiro, o que eu tenho pra oferecer pra vocês é o conhecimento. A gente vai conviver, vocês vão frequentar a minha casa’. [...] aí, bem no início do ano ela mandou um e-mail, contando essa coisa dos gêmeos: ela engravidou em 84 de gêmeos, ela perdeu os dois meninos com 5 meses de gestação e essa peça seria uma peça documentário desse fato na vida dela. É uma peça de cura, pra que essa dor que durou 33 anos se torne outra coisa agora. Inclusive acabe. Porque a gente vai fazer esse experimento até o final do ano”. (RAYSNER).

Raysner conta que enquanto cena, o experimento resume-se na leituras de documentos reais. Lê-se o exame de gravidez interpretado pela preponente como algo bom; um laudo pedindo seu repouso junto de uma receita médica. Em cena ela simula um sono e até então não revela-se a perda dos bebês. Posteriormente, entram em cena os dois atores apelidados cotidianamente de “gêmeos” pela diretora. Raysner conta:

“[...] entramos eu e Charles, lemos a certidão de óbito dos 2 meninos, que não tem nem nome. Fica lá ‘natimorto’. Por exemplo: toda vez que a gente lia isso durante algum tempo ela chorava. A gente tá, eu e o Charles, andando durante o ano inteiro com a certidão original. Foi a primeira coisa que ela entregou pra gente enquanto texto. Primeiro texto deste teatro documentário é um documento real. Aí a gente lê a certidão de óbito, entra pra debaixo de uma mesa, produz uma espécie de útero, com sombra e tal, sai. Enfim, dura quinze minutos. É apresentado toda segunda-feira pra 3 pessoas convidadas. Aí no final [...] a gente faz um brinde à vida”. (RAYSNER).

Neste trecho da entrevista percebe-se como Raysner compreende um processo criativo, citando o exemplo de “um acontecimento cênico” (RAYSNER) e tomando-o como uma espécie de arranjo conciliatório. Ou seja, entende-se que a arte é uma alternativa, um meio mais ameno para que o artista possa lidar com seus conflitos e dores, numa tentativa de organização do mundo interno daquele que cria. Para Raysner, cada vez em que a cena é apresentada a dramaturga alcança algo próximo da cura, diante do drama de filhos natimortos. Ainda que 33 anos após o ocorrido, propõe junto de mais duas figuras, representando mãe e seus filhos, um prazo para que esta dor “vire outra coisa” (RAYSNER), ou mesmo acabe. Nota-se que a sublimação permite soluções à vida do artista. Raysner relata um processo através do qual sugere-se a liberação de pulsões agressivas, opondo-se assim a um desligamento, inclusive encerrando a peça com “um brinde à vida”. (RAYSNER).

Neste ângulo também é perceptível a possibilidade dos processos criativos desaguarem-se num estabelecimento e num compartilhamento de um laço social. Os fenômenos da criação artística podem possuir caráter compartilhável, tendo em vista a afirmação de um laço social enquanto produto oferecido ao público (LAPLANCHE, 1989). Percebe-se o caráter de visibilidade social sobressaindo-se em relação aos motivos íntimos que levaram o artista as suas criações (CARVALHO, 2006). Ao ser mencionado acerca das possíveis origens de sua inspiração à criação das peças, sobre o que o impulsiona à escrita, Raysner responde *a priori* que escreve independente de seus escritos tornarem-se uma peça ou um trabalho voltado para determinado público:

“Olha, (silêncio por um tempo) é uma coisa muito louca (silêncio por um tempo). Porque eu tenho escrito... e talvez te interesse mais coisas que eu tenho escrito, que existe isso que se chama ‘escrita de gabinete’ (exemplificando). Eu escrevo lá na minha casa e depois mais tarde isso vai se tornar uma peça, abordada por um grupo de teatro e tal. Então não necessariamente durante o processo criativo, nesse primeiro momento, eu tenho interferência dos atores. E aí, eu tenho escrito muito com a interferência dos atores, ou seja, dentro do processo de criação. E por vezes eu escrevo sozinho, na minha casa: ‘tive uma ideia, vou escrever uma peça de teatro’”. (RAYSNER).

Raysner diz que escreve *“independente de ter que montar”* (RAYSNER), no entanto o interpõe em duas ocasiões diferentes. Por vezes escreve com fins de trabalho, noutras advindas de desejos íntimos ou por ter tido algum *insight*. Porém posteriormente diz que o motivo o qual o impulsiona a escrever é perceber-se diante de uma demanda de apresentações, como estabelecimento de datas para apresentação do produto final.

“[...] esse lance dos insights, eu tenho aprendido na minha vida que, bom, tô com 27 anos, tem um pouco mais de 10 anos que eu escrevo e um pouco mais de 7 que eu escreva profissionalmente. Uma das coisas que o processo criativo tem me ensinado é que criar não é cartesiano. Criar não é como limpar uma casa, “acordei, vou limpar a casa e no final do dia terei limpadado a casa”. Criar, tem sido por vezes uma coisa muito (silêncio por um tempo), de uma temporalidade muito diferente dessa nossa. [...] assim, os últimos textos que escrevi fora de uma demanda de estreia de espetáculo, tinha uma finalidade, que é ler no Janela de Dramaturgia [...]. E agora recentemente eu apresentei um que chama ‘Trumaré’, que eu já vinha com essa ideia, mas eu formatei, uni as coisas e dei essa organizada final pra apresentar o texto. Tanto que o texto ficou pronto no dia. Então pra mim sempre tem que ter esse impulso, um dia, uma data pra isso ser mostrado”. (RAYSNER).

Neste ponto percebe-se nitidamente que o entrevistado almeja alcançar a visibilidade social. Diz da necessidade de haver algum tipo de *“impulso”* (RAYSNER) no que diz respeito à ideia de ter o resultado de seu produto, neste caso, representado ou experimentado sob a ótica de seus interlocutores. Raysner, ao mencionar que *“criar não é cartesiano”*, expõe que o processo criativo provavelmente não é fruto de uma lógica metódica, ou algo que dependa do

cumprimento de uma ordem sistemática, por exemplo a composição deste trabalho acadêmico. Sua posição em relação à maneira através da qual ocorrem seus processos de criação, dialoga com os pressupostos de Freud (1908/2006) acerca desta habilidade sublimatória, dizendo só os artistas e intelectuais a dominariam. Enfim, aqui o artista reconhece-se como dotado de certa noção de senso estético diferentemente de uma pessoa comum (não artista) que talvez se proponha a realizar a mesma tarefa. Esta colocação é reafirmada quando diz que:

“...no entanto, isso que eu mostro é resultado de muitas coisas que me ocorrem ao longo da vida e eu, por isso eu ando e amo tanto caderninhos (pegando e mostrando o caderninho que acabara de ganhar). Porque, por vezes me vem uma frase, uma imagem, uma situação. Me vem uma música, que me remete a um tipo de estado. A um tipo de... gosto muito dessa palavra ‘estado’. O que eu posso causar com essas palavras, com esse jogo da linguagem, o que eu posso dizer dizendo e o que eu posso dizer não dizendo. E isso eu vou anotando. Em algum momento as coisas me parecem, olha, posso catar daqui, posso catar dali e engendrar uma textura dramática. E é por isso que eu digo assim, que não tem sido tão linear: tive uma ideia, vou sentar aqui e vou escrever essa ideia. Esse “Receitas pra não morrer de amor”, que é esse último espetáculo que eu atuei e escrevi, ele é resultado de textos que eu escrevi desde 2013. Coisa que eu escrevi com dor de cotovelo, ou apaixonado, ou vendo situações, enfim. Coisas que estavam lá no blog e eu fui juntando e cheguei num lugar assim que me interessava enquanto peça”. (RAYSNER).

Presumindo a necessidade de alcançar algum público, ou leitor, através de sua arte, no decorrer da entrevista, é perceptível seu posicionamento e inquietação social. Raysner assume que sua arte possui desde as primeiras ideias o caráter de compartilhamento social, ainda que, como mencionado anteriormente, os motivos que o levam à escrita não almejem algo relacionado à visibilidade pública. E é neste ponto que é possível traçar um paralelo com o processo criativo tido como uma forma de rearranjo conciliatório (CARVALHO, 2006) capaz de dar suporte à própria existência:

“[...] eu sempre penso no encontro com o outro. Nada que eu escrevo... inclusive, eu tenho uma coisa, que é meio um mico eu contar, mas eu contarei. Eu tenho vários diários. Nenhum diário meu, do mais íntimo ao mais público, nenhum é escrito pra permanecer para sempre não lido, tudo o que eu escrevo, eu, de alguma forma, vou pensar em ser lido em algum momento. Talvez por um ego inflado, não sei (risos). Mas tudo vai de encontro ao outro. Eu não tenho nada assim, que nunca pode ser violado pelo outro. Talvez não agora na minha frente. Ou em vida. Ou ser publicado, ou vendido, não. Mas em algum momento”. (RAYSNER).

Raysner concebe a arte como um suporte existencial e arranjo conciliatório. Em determinado momento da entrevista é lhe perguntado se o momento atual político, ou mesmo marcos na história da humanidade também lhe servem de mote para criação. A arte e seus vieses soam como alternativas mais amenas e aprazíveis para lidar com conflitos, numa tentativa de organização interna daquele que cria (CARVALHO, 2006). É possível perceber que uma das

representações do artista quanto ao processo criativo na escrita e nos palcos é uma forma também de reelaboração do mundo:

“Tá muito difí... assim. Eu tenho achado (tempo em silêncio)... tá muito difícil, no entanto não queria ficar com esse discurso ‘tá muito difícil e tal’. Não. Eu faço teatro, eu estou na arte, de certa forma porque essa é a forma que eu sei viver. Eu não saberia estar vivendo fazendo outra coisa. Inclusive acho que se eu não estivesse trabalhando com teatro e educação, eu já teria adoecido, e, teria surtado, teria virado outra coisa, enfim. Porque de certa forma no teatro, dando aula de teatro, ou escrevendo ou atuando, eu consigo elaborar isso tudo, por mais que eu vá pro ensaio com preguiça e escreva sofrendo, essas são formas de quebrar a lógica. Porque o que esse poder vigente, essa situação política e não só política, no âmbito governamental, mas das relações, o que eu sinto é que ela quer castrar cada vez mais. Então cada vez que eu consigo realizar uma obra, ou pensar, ou imaginar, me sinto dando um ‘olé’ nessa lógica. E isso me interessa muito, porque é uma forma de viver, meio marginal, de viver resistindo a um tipo de embrutecimento, de burrice [...] existe um grande movimento de elogio à burrice, à ignorância, à resposta simples. Então cada vez que eu estou fazendo teatro sinto que estou cavando um buraco nessa parede [...]. Me traz a necessidade de continuar fazendo o máximo que eu conseguir. Que não posso parar de fazer nada agora. Parar de fazer teatro agora seria, aí sim fui derrotado (risos)”. (RAYSNER).

Considera-se que a arte tenha um caráter de rearranjo para a vida do artista, ao examinar a relação entre o que é do “teatro” e o que é próprio da realidade. O momento da criação envolve consequências acentuadas para a vida do artista, pois a técnica de sua arte permite que muitos elementos tidos por ele como desprazerosos sejam reajustados de maneira a causar-lhe algum prazer (FREUD, 1908/2006). Se o artista não trouxesse a irrealidade de seu mundo imaginativo para o papel por exemplo, muitas circunstâncias que lhe são consideradas motes de certo sofrimento, custariam outras consequências, talvez até negativas. Raysner continua:

“[...] me traz por exemplo, temas. A gente agora tá montando uma peça chamada “A Farsa do Bom Juiz”. Nossa ideia não é nem ter uma peça escrita, [...] inclusive tá sendo um processo muito diferente de tudo que já fiz que é: a gente se encontra, aí o desejo inicial era fazer com as máscaras, a gente tá estudando qual máscara usar, ou se a gente vai fazer um mascaramento com um pacote de pão [...]. No que diz respeito à estética tem um desejo desse grupo de mascaramento [...] de um teatro que se aproxime às formas populares. Por isso a princípio um desejo, não da máscara, mas de mascaramento. E a nossa ideia é fazer um acontecimento cênico em torno dos acontecimentos do STF e de todo esse descalabro que a justiça se tornou... não (em tom de correção). Tudo isso que a justiça se ‘mostrou’ (ênfatizando a palavra) no Brasil. Aí tem uma coisa em torno da figura do Moro, dessa produção de super heróis, tanto Moro ou Joaquim Barbosa. São 5 atores [...], vir aqui pra Praça Sete e produzir um acontecimento teatral de 15 minutos, aí vamos embora. E semanalmente a gente vem, faz o que chamamos de episódio, uma peça de improviso com um canovaccio, mas muito aberto aos acontecimentos da rua, ao que o público responder. Ou ao que o público não responder. E tem me interessado processos que experimentem outras lógicas de criação. Porque não tem dinheiro, ninguém patrocinando, nenhuma obrigação em ter algo pronto numa lógica do bom acabamento burguês. Então vamos experimentar formas de fazer teatro. Formas diferentes de criar, enfim. Sinto que assim se experimenta outras lógicas e outras lógicas me parece fortalecer um sentimento de que outro mundo é possível, outras formas de se relacionar”. (RAYSNER).

Vale refletir que não seja apenas para a satisfação de seus espectadores, mas diante da fala apresentada, pensa-se que ao criar, o artista também encontra prazer no momento em que descarrega os elementos de sua realidade em seu processo criativo. Enquanto desenvolve seu trabalho, dá a si mesmo a chance de reelaboração de seu mundo, de reajustar situações de uma forma que lhe sugira suporte existencial, ou que experimente algum gozo. Pressupõe-se que só o insatisfeito fantasiará (FREUD, 1924/2006). A arte funciona como resgate metafórico da realidade. Através da descarga pulsional no psiquismo, a pulsão submete sua força a algum movimento de simbolização e ligação. Tal movimento permite ao artista atribuir outras significações e sentidos à vida mediante experiências criativas (GROFF & TRINDADE, 2003).

Raysner é indagado sobre o motivo do uso de máscaras, demora a responder e acaba por relacionar sua resposta à pesquisa por uma estética popular. Diante do relato acima, também supõe-se que a técnica escolhida, no caso a busca por “*mascaramentos*” (RAYSNER) dialogue com sua representação quanto ao “*que tenha se mostrado no Brasil*” (RAYSNER). Hipoteticamente, o significante “máscara” simboliza, ainda que aparentemente inconsciente para Raysner uma maneira de mencionar acerca dos “rostos que foram revelados”, por exemplo ao citar nomes como “Moro” e “Joaquim Barbosa”, comparando-os criticamente à figura do super-herói, que também usa máscara.

Entende-se que o significado está em sua maneira de *mostrar* para esse público (a rua), através do mascaramento, uma espécie de mundo anterior; o mundo que se vive, acreditando propor que “*outro mundo é possível*” (RAYSNER). Freud (1897/2006) registrou que o mecanismo das criações literárias é o mesmo que o das fantasias. Ao criar o artista faz, ainda que de forma inconsciente, rearranjos na realidade vivida.

Raysner diz que na sua vida “*fazer arte é algo existencial. Tanto que não é por causa de dinheiro. A gente não vai ganhar 1 real com isso.*” (RAYSNER). Compreende-se como uma missão interdependente à ideia de chegar ao público, no entanto com finalidades maiores “*para além da atuação, da dramaturgia*” (RAYSNER), que sobressaem à ideia de mera execução de mais uma tarefa. Escrever e atuar não é simplesmente um trabalho. Para ele, o processo criativo diz de “*um lugar de onde se habita*” (RAYSNER). Refere-se aos momentos de reconhecimento acerca de si, onde pode lidar com o eu de maneira mais amena:

[...] quando eu olho pros religiosos eu fico pensando que a paixão que nos move deve ser bem parecida com essa da pessoa que vai ao culto, que canta, que limpa a igreja, porque a gente muito de um lugar absurdo mesmo. É muito comum você pensar no ofício de um artista (procurando palavras) é pra além da atuação. É pra além de um reconhecimento, seja ele financeiro ou... claro que (tempo) em algum lugar a gente pretende ser reconhecido e isso não significa ‘glamourizar’ a profissão. Mas

ser visto, ser discutido, ser lido, ser lembrado, ser pensado. Não tá no lugar do glamour, de ganhar um prêmio, de ter um camarim, de ser artista nesse lugar meio global, espetacular. É um modo de vida, é um âmbito que pretende-se habitar. Âmbito é uma palavra bem legal, diz do lugar de onde se mora, de onde se vive. É a minha forma, a nossa forma. É uma forma de cultivar vidas. Cultivar a imaginação talvez seja o nosso princípio existencial”. (RAYSNER).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adentrando o conceito psicanalítico de sublimação, percebeu-se que os processos criativos servem às manifestações pulsionais do artista, tendo em vista que não só o produto final, mas todo o processo ao qual o criador se arrisca e se submete, estabelece novos laços sociais, portanto dando sentido à sua vida. Os depoimentos mostram que os processos criativos ocorrem de maneira atemporal e não linear e relacionam-se à necessidade do artista de transcender a própria condição. O artista, através da elaboração artística, dá a si mesmo chances de remontar sua história e conciliar-se com a realidade. Assim, compreendeu-se o processo criativo como caminho para abeirar-se do que o entrevistado chamou de cura e proteger o eu diante do fato desagradável, então percebido como suporte existencial.

Percebe-se a arte representada pelo entrevistado como missão e princípio existencial, considerada para além da manutenção de sua profissão. Os questionamentos acerca da gênese dos processos de criação traçam diálogos legítimos entre a arte e a psicanálise, pois entendeu-se que a subjetividade é a pedra angular dos processos criativos. Comparação reafirmada ao observar que é a própria experiência humana o objeto principal de trabalho tanto do artista quanto do psicólogo.

Diante disso, conclui-se que os estudos das vivências estéticas não deixam dúvidas de que contribuem para os campos aos quais pretende-se compreender a psique e seus fenômenos. De seus aparatos de insatisfações e fantasias, o artista cria ferramentas para reelaborar sua relação com os desejos e reajustar-se no mundo. Notadamente compreendeu-se quão importante é para o artista criador viabilizar outras subjetividades, crendo assim, viabilizar a sua. Esta é a forma através da qual o artista compreende e executa seu princípio existencial.

Através da sublimação, a pulsão se satisfaz enquanto há o direcionamento de um produto final à um outro, através de objetos que possibilitem a comunicação e a valorização social. Analisado sob esta lógica, pensa-se que talvez seja mais proveitoso compreender sobre quais sentidos o processo criativo tem para vida do artista, do que reduzir a produção de suas obras a desvios pulsionais ou questioná-lo acerca das possíveis causas de sua inspiração. Se é que para esta última questão, alguém encontrará uma resposta que traga alguma satisfação.

REFERÊNCIAS

BETTS, Jaime. **Ato analítico, ato religioso e ato de criação artística**. Correio da APPOA, v. 149, p. 13-16, 2006.

CARVALHO, Ana Cecília. **Limites da sublimação na criação literária**. Estudos de psicanálise, v. 29, p. 15-24, 2006. Disponível em: <
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372006000100004 >
Acesso em 01 de out. 2017.

FREUD, Sigmund. **A perda da realidade na neurose e na psicose (1924)**. In: *O Ego e o Id e outros trabalhos (1923 - 1925)*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

_____. **As pulsões e seus destinos (1915)**. Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **Escritores criativos e devaneios (1908)**. In: *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos (1906 – 1908)*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. IX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

_____. **Manuscrito N (1897)**. In: Publicações Pré-Psicanalíticas e esboços Inéditos (1886 – 1889). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. I. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

_____. **Uma lembrança de infância de Leonardo Da Vinci (1910)**. Obras incompletas de Sigmund Freud. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **O ego e o id (1923)**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

_____. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905)**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. VII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

GODOY, A. S. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. Revista de administração de empresas, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995. Disponível em:
<<http://www.scielo.br/pdf/rae/v35n2/a08v35n2.pdf> > Acesso em: 22 de out. 2017.

GROFF, V.; TRINDADE, J. **Psicologia e arte: um paradigma estético dos processos de criação**. Aletheia. 2015. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/1150/115013455011/> >
Acesso em 11 de set. 2017.

LAPLANCHE, J. **Problemáticas, III: a sublimação**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martin Fontes, 1989.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Porto Alegre: Artes Médicas; Belo Horizonte: UFMG, 1999.

LUDKE, M.; ANDRÉ, M. E. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. 1986.

MATTOS, P. L. C. L. A entrevista não-estruturada como forma de conversação: razões e sugestões para sua análise. *Revista de Administração Pública – RAP*, 39 (04), 823-846. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/2410/241021497001/>> Acesso em 23 set. 2017.

MOURA, A.; NIKOS, I. **Estudo de caso, construção do caso e ensaio metapsicológico**: da clínica psicanalítica à pesquisa psicanalítica. *Pulsional Revista de psicanálise*, v. 13, n. 140/141, p. 69-76, 2000. Disponível em : <http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/140_141_08.pdf> Acesso em: 05 out. 2017.

ROUDINESCO, E. **Dicionário de psicanálise**. Zahar, 1998.

SILVA, D. Q. **A pesquisa em psicanálise**: o método de construção do caso psicanalítico. *Estudos de Psicanálise*, n. 39, p. 37-45, 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372013000100004> Acesso em: 03 de out. 2017.

VENTURA, M. M. **O estudo de caso como modalidade de pesquisa**. *Revista SoCERJ*, v. 20, n. 5, p. 383-386, 2007.