

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Curso de Especialização em Teoria Psicanalítica

Clarissa Sudano Ribeiro

**DA PULSÃO À EXPERIÊNCIA MUSICAL:
a sublimação como um caminho.**

Belo Horizonte
2014

Clarissa Sudano Ribeiro

DA PULSÃO À EXPERIÊNCIA MUSICAL:
a sublimação como um caminho.

Monografia apresentada ao Curso de Especialização
em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção
do título de Especialista em Psicanálise.

Orientador: Prof. Verlaine Freitas

Belo Horizonte
2014

Ribeiro, Clarissa Sudano

R484p **Da pulsão à experiência musical: a sublimação
como um caminho. - Belo Horizonte: UFMG,
2014.**

36p.

Monografia (Especialização) UFMG. DPSI.

**1. Pulsão. 2. Sublimação. 3. Simbolização. 4.
Experiência musical. I. Título. II. Freitas,
Verlaine.**

A todos aqueles com os quais criei laços através da música.

AGRADECIMENTOS

Expresso aqui minha gratidão a todos que contribuíram para a realização deste trabalho, em especial:

Aos professores e colegas de curso, pela infinidade de descobertas e ricas discussões e por sempre proporcionarem um ambiente de aprendizado agradável;

Aos meus queridos alunos e pacientes, que me ensinam a ter um novo olhar sobre o mundo a cada dia;

Ao professor Verlaine Freitas, pela orientação dedicada, sincera e atenta;

Ao meu querido Bernardo, pela paciência, carinho e compreensão;

A meus pais, que sempre me incentivaram e criaram condições para que eu pudesse perseguir meus sonhos.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo explorar as interseções entre a psicanálise e a música. Define de início a pulsão como ponto de partida para o processo sublimatório, apresentando sua relação com as representações psíquicas. Discute em seguida o conceito de sublimação, tendo como base as definições apresentadas por Freud e comentários críticos de autores pós-freudianos, sobretudo Jean Laplanche. Por fim, esboça as possíveis conexões entre os conceitos psicanalíticos descritos e o universo sonoro, apontando para a abertura de significações e a ultrapassagem da hermenêutica tradicional propiciadas seja pelo processo composicional, seja pela experiência auditiva.

Palavras-chave: Pulsão; Sublimação; Simbolização; Experiência musical.

ABSTRACT

This study aims to explore the intersections between psychoanalysis and music. It defines at first the drive, as described by Freud, for it is the starting point for the sublimation process, showing its relationship to psychic representations. Then, it discusses the concept of sublimation, based on the definitions presented by Freud and critical reviewers of post-Freudian authors, especially Jean Laplanche. Finally, the study outlines the connections between the psychoanalytic concepts described and the sonorous universe, pointing out to the opening of meanings and the surpass of the traditional hermeneutics afforded by the compositional process and by listening experience.

Keywords: Drive; Sublimation; Symbolization; Musical Experience.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. A PULSÃO: DEFINIÇÃO E DESDOBRAMENTOS	8
2. SUBLIMAÇÃO: UMA DISCUSSÃO SOBRE O CONCEITO	13
2.1. Definições Freudianas	13
2.2 Gênese e possíveis mecanismos	15
3. UMA VISÃO PSICANALÍTICA DA MÚSICA	19
3.1. As mensagens enigmáticas e o sonoro invasivo	19
3.2. A música como tradução possível	21
3.3. Para além da simbolização	24
CONCLUSÃO	27
REFERÊNCIAS	29

INTRODUÇÃO

O texto que aqui se apresenta pretende relacionar de maneira crítica e reflexiva — contudo não exaustiva —, alguns conceitos centrais da psicanálise com a experiência musical, traçando um breve panorama a respeito do que já se produziu a partir dessa relação para lançar novas perspectivas de investigação sobre as possibilidades de conjugação dos dois campos do saber. A pesquisa bibliográfica em que se baseou este estudo visou não somente à correta e atualizada apresentação de conceitos, mas a uma visão ampliada dos mesmos.

Inicialmente apresenta-se o conceito de pulsão, trazendo em primeiro plano as contribuições de Freud, para então se introduzirem, de maneira intermitente, as análises de Jean Laplanche e Luiz Hanns. Na segunda parte do trabalho, explora-se o conceito de sublimação a partir dos textos freudianos e de comentários que se seguiram às pontuações feitas pelo autor e demais psicanalistas. Tal discussão se fez necessária, pois, como bem pontuam Laplanche e Pontalis no *Vocabulário da Psicanálise*, o conceito não é exaustivamente contemplado por Freud em suas formulações metapsicológicas e “o campo das atividades sublimadas está mal delimitado” no decorrer de sua obra (Laplanche e Pontalis, 1967/1988, p.638). Para ampliar a discussão sobre a sublimação fizeram-se indispensáveis as colocações e ponderações de Edward Glover, Louis Kaywin e Verlaine Freitas.

No terceiro e último capítulo, exploram-se a princípio os aspectos envolvidos na recepção sonora desde a primeira infância, a partir das mensagens enigmáticas lançadas pelo outro cuidador, fazendo um paralelo com a música e sua possível função tradutora dos excessos pulsionais. É preciso lembrar que a influência do outro é tida aqui como um aspecto indispensável na constituição do psiquismo e, é claro, da musicalidade do indivíduo, uma vez que é a partir das significações dadas por este outro que nos acolhe no mundo que poderemos avançar, no decorrer da vida, na construção de nossas próprias traduções e interpretações.

Por fim, persegue-se a ideia de que a música carrega em sua essência artística o fato de ter-se desvinculado dos processos imitativos e das regras representacionais do universo simbólico, indo além da hermenêutica ao abrir espaço para produção do novo e do singular, evitando o assujeitamento a formas prontas de decodificação do mundo e da experiência artística em particular.

1. A PULSÃO: DEFINIÇÃO E DESDOBRAMENTOS

Para discutir a sublimação é preciso antes compreender aquilo que é colocado em sua origem, ou seja, o que Freud denomina pulsão (*Trieb*). No texto “As pulsões e destinos de pulsão”, de 1915, Freud irá apresentar e definir o conceito de pulsão, propondo uma abordagem a partir de diferentes vieses, no intuito de abarcar o maior número possível de elementos que estejam presentes na constituição desse objeto de estudo. O autor alerta-nos, já no início do texto, para o fato de que o que está posto em sua apresentação conceitual não é uma definição estanque de pulsão e que haveria, em todo conceito básico inicial de uma ciência, certo grau de imprecisão. Ele alude às constantes mudanças nas definições do campo da física, ilustrando como o avanço do conhecimento muitas vezes demanda a revisão conceitual de base. Mesmo que para a elaboração do conceito de pulsão tenha sido necessário um longo percurso de observações clínicas e tratamento científico do material colhido, com o objetivo formular uma definição que fosse coerente e capaz da descrição ampla do objeto, Freud soa bastante cauteloso ao dizer de suas primeiras conclusões a respeito da pulsão. É possível sentir que o autor lança mão do conceito apostando em sua validade e, ao mesmo tempo, permite flexibilidade com relação aos elementos que o descrevem. Ao afirmar que “o avanço do conhecimento (...) não tolera qualquer rigidez, inclusive em se tratando de definições” (ESB, vol. XIV, p. 137, 1974), Freud nos mostra seu cuidado em advertir o leitor a respeito do caráter especulativo e possivelmente transitório do que se seguirá em sua argumentação.

Freud trabalha a seguir no texto a distinção entre pulsão e estímulo, a partir de um enfoque que denomina “fisiológico”, explicitando uma diferenciação entre os dois termos e reforçando que, para pôr fim a um estímulo externo, uma ação de fuga motora é suficiente. A pulsão seria, por sua vez, um estímulo aplicado à psique; o qual advém do próprio organismo, exercendo uma força constante. A pulsão é, para Freud, o sinal de que há um mundo interno, que estimula e nutre a vida psíquica. Entendendo que esse estímulo a que chamamos pulsão não é externo e que exerce pressão contínua, não há ação motora que o satisfaça por completo. Freud chega assim ao que chama de “natureza essencial das pulsões” (p. 139), localizando sua fonte dentro do próprio organismo. Esclarecedores são alguns dos apontamentos feitos por Luiz Hanns (1999), ao analisar a pulsão e o vínculo estabelecido por Freud entre este conceito e o de “estímulo”. As observações a respeito do termo *Trieb*

[pulsão] indicam que este designa “tanto o agente externo quanto o efeito percebido internamente, portanto indica a força que impele e a sensação que ela provoca” (p.33). Além disso, *Trieb* não é de imediato sentido como algo ruim ou perturbador, tornando-se assim apenas quando não satisfeito. Analisando o termo alemão, o autor aponta para “um *continuum* entre o prazer e o desprazer”, entre algo que simplesmente impulsiona e que, na ausência de satisfação, passa a obrigar/constranger. O autor nos diz que “tanto quanto *Reiz* [estímulo] quanto *Trieb* são termos [da língua alemã] que têm a conotação de provocar certa inquietação e, eventualmente, incômodo. (...) Em Freud, quando trata do impulso gerado incessantemente no indivíduo, as palavras “pulsão” e “estímulo” praticamente se equivalem” (p. 56). Mais adiante, HANNS (1999) adverte que os

Triebreize [estímulos pulsionais] são gerados por fonte somática interna e produzidos incessantemente, enquanto os *Reize* [estímulos] podem provir de fonte externa (raio de luz, frio, etc.), ou podem até ser gerados internamente, mas de forma ocasional (dor de dente, etc.). Neste sentido, pode-se dizer que a pulsão é um tipo especial de estímulo gerado com uma finalidade. (...) É através dos *Reize* que o sujeito é provocado para a ação, para realizar a finalidade da pulsão (p. 56-57).

Ainda considerando um ponto de vista biológico, Freud define o conceito de pulsão como sendo um representante psíquico dos estímulos internos que se situa “na fronteira entre o mental e o somático” (p. 142). Laplanche e Pontalis (1967/1988) esclarecem-nos a respeito do termo “representante psíquico”, apontando para o fato de que “do lado somático, a pulsão tem a sua fonte em fenômenos orgânicos geradores de tensões internas a que o indivíduo não pode escapar; mas, pelo alvo que visa e pelos objetos a que se liga, a pulsão conhece um destino (*Tribschicksal*) essencialmente psíquico” (p.591). Ou seja, há uma diferenciação com relação ao que é de origem da pulsão, em primeiro lugar orgânico, e o que faz dela motor de trabalho psíquico.

Quanto ao termo “representação”, HANNS (1999) alerta para a necessidade de considerar os três tipos de acepção da palavra a que Freud alude em seu texto. O termo *darstellen*, o primeiro apresentado, significa “produzir [para algo] uma imagem ainda não constituída”, colocando esse algo na dimensão das diferentes possibilidades de linguagem, podendo assim mostrá-lo. Dessa forma, a *Darstellung* (representação) é a constituição inicial de uma imagem, antes inexistente, que será mostrada. As pulsões, por sua vez, são representadas (*dargestellt*) “sob forma de imagens e ideias nos sonhos” (p. 80). O segundo termo analisado, o verbo *vertreten*, significa “representar” e também “estar no lugar de outro”. O substantivo utilizado para designar a representação é *Vertretung*, no sentido implícito de “uma delegação ou

procuração para assumir o lugar de outro e representá-lo”. Tem-se então, nesse caso, que a pulsão é “representada psiquicamente (substituída, simbolizada, tem representantes) por imagens ou palavras” (p. 80). O termo *Vorstellung* — o terceiro a ser investigado — indica na linguagem coloquial as palavras “concepção”, “ideia”, “pensamento”, entre outras. O verbo *vorstellen* remete à ação de “montar uma cena ou imagem a partir de elementos já disponíveis”. Segundo o autor, “pode-se dizer que a pulsão aparece na psique sob a forma de representação *Vorstellung* (ideia, imagem) de sensações” (p.81). Quando Freud diz que a pulsão é “representada” psiquicamente, pode então referir-se a um dos três sentidos expressos acima. Ou seja: 1) a pulsão pode ser traduzida/expressa em imagens; 2) a pulsão pode ser substituída/simbolizada por imagens; 3) essas imagens são “representações internas”, imagens às quais a pulsão se liga por reproduzirem objetos ou ações guardados na memória. Para Hanns (1999) trata-se majoritariamente, em Freud, dos dois últimos sentidos: a pulsão é representada, substituível por imagens, na medida em que essas mesmas imagens são representações de experiências do sujeito colocadas em conexão. As imagens advindas das vivências interligadas entre si formam uma rede bastante complexa e extensa de memórias representacionais (ou traços mnésicos), servindo de sustentação para a circulação dos estímulos pulsionais que se manifestam no sujeito. Essa rede compõe seu mundo interno por meio de “conexões causais, relações lógicas” e armazenam referências sobre os diversos estímulos vivenciados, decodificando estímulos internos e externos que se apresentam ao sujeito. Este emaranhado sistema de representações combinadas, que se encontram tanto em estado consciente quanto inconsciente, é o que compõe o aparelho psíquico.

A análise dos termos ligados à pulsão é o que se dá em seguida no texto freudiano, pois tais termos auxiliam na compreensão do conceito principal. A **pressão** (*Drang*) é o que faz trabalhar o psíquico a partir da pulsão e se confunde com a própria essência desta, exigindo do aparelho psíquico algum tipo de resposta. LAPLANCHE (1980/1989) diz de uma “urgência irreprímível” introduzida pelo *Drang* (impulso) em relação ao *Trieb* (pulsão), “uma vez que a pulsão é justamente aquilo que “impele” a uma ação” (p.17). Ao analisar a problemática do “monismo x dualismo” pulsional, dirá que Freud admite sim a presença do sexual por toda parte, mas que não há apenas o sexual, cabendo a nós analistas “continuar a distinguir o que é sexual do que não é” (p. 19). Conclui que “o problema fundamental da natureza dessa “força” [ímpeto, pressão: *Drang*] pulsional estaria fora do nosso alcance” e “esse impulso não seria observável senão em ações mais específicas, senão determinado em função de suas metas, seus objetos e suas fontes” (p.19).

A **finalidade** (*Ziel*) da pulsão, ou sua meta, é para Freud a eliminação da estimulação que advém da fonte pulsional, sendo que para seu êxito a pulsão pode tomar

diferentes caminhos, com metas intermediárias ou mesmo com deflexões dos destinos pulsionais. De acordo com Laplanche (1980/1989), as diferentes possibilidades assumidas com relação à meta são fundamentais para a teoria da sublimação, uma vez que se tem a possibilidade de modificação e até mesmo de mutação da meta. O que se chama de “inibição quanto à meta” em Freud seria esta etapa intermediária entre a satisfação sexual direta e a meta sublimada, em que há uma interrupção, um freio, e não uma verdadeira modificação na sequência que a meta representa. O **objeto** (*Objekt*) é aquilo pelo qual a pulsão atingirá sua meta. É variável e pode ser modificado “no decorrer das vicissitudes que a pulsão sofre durante sua existência”, ou seja, ao longo da história do indivíduo. O que se observa em relatos clínicos é que, em muitas das vezes, o objeto tornou-se determinado e fixo, não sofrendo modificações significativas. A respeito da “fixação”, Freud trabalha com a hipótese de que, para que haja uma “ligação particularmente estreita da pulsão com seu objeto”, é necessário que tenha havido uma impossibilidade de desligamento da pulsão com relação ao objeto primário de satisfação, em estágios iniciais do desenvolvimento. Se tomarmos ainda o comentário de Laplanche a respeito do objeto, o autor argumenta que a certa finalidade, ou realização pulsional, “corresponderia, senão um objeto materialmente determinado, pelo menos certo *tipo* de objeto”, ligado muito provavelmente às primeiras situações de satisfação experimentadas pelo indivíduo (Laplanche, 1980/1989, p. 16).

Para Freud, a **fonte** da pulsão se localiza, primeiramente, em um processo somático que gera um estímulo, sendo este em seguida representado no psiquismo pela pulsão. Sobre este ponto Freud vai dizer ainda que é possível inferir a fonte de uma pulsão se observarmos sua finalidade. Sendo assim, temos sempre a *fonte* atrelada ao corpo, a *pressão* como sua força definidora, a satisfação como sua *finalidade* (ou meta), e o *objeto* como os meios para consegui-la. A diferença entre as pulsões estaria ligada às diferentes fontes que lhes dão origem. Ao discutir este ponto, Laplanche (1980/1989) aponta para a evolução do pensamento freudiano no sentido de decompor a fonte da pulsão em dois aspectos. À ideia de que num primeiro momento a fonte está vinculada a um processo biológico, amalgamada ao *soma*, se opõe uma outra, em que é possível ter *fontes diretas* e *indiretas* para a pulsão. Por *fonte direta* entende-se aquela advinda de um processo de modificação físico-química em determinado ponto do corpo. Como *fonte indireta* tem-se “qualquer processo somático, qualquer modificação difusa, qualquer ação, ainda que “psíquica”, [que] pode, num segundo tempo, tornar-se fonte da pulsão sexual” (p. 17). Mais à frente em seu texto, Laplanche retoma o problema do “estatuto da pulsão” afirmando que “a pulsão é denominada um conceito-limite entre o psíquico e o somático, mas também se pode dizer que é um conceito ambivalente, ora designado como psíquico, ora

como somático” (p. 26), elucidando esta “perturbação epistemológica” — como ele mesmo nomeia — deixada por Freud.

Após a análise destes quatro elementos, Freud explicita o que segundo ele é uma “hipótese de trabalho”, passando à distinção entre dois grupos básicos de pulsões: as pulsões do eu, ou de autoconservação, e as pulsões sexuais. Esta divisão, segundo o autor, advém da constatação clínica do conflito existente na histeria e na neurose obsessiva entre “exigências da sexualidade e as do eu” (p. 145), sendo que as primeiras são mais facilmente observáveis pela psicanálise. A caracterização das pulsões sexuais segue indicando que elas são numerosas, possuem diferentes fontes, atuam independentemente num primeiro momento, chegando posteriormente a uma síntese. Quando surgem, as pulsões sexuais estão ligadas às pulsões do eu, separando-se delas aos poucos ou permanecendo ligadas a elas durante toda a vida. A investigação a respeito das vicissitudes das pulsões ficará restrita àquelas sexuais, sendo estas vicissitudes: 1) a reversão em seu contrário; 2) o retorno em direção ao próprio eu; 3) o recalque; 4) a sublimação. É a respeito desta última que falaremos a seguir.

2. SUBLIMAÇÃO: UMA DISCUSSÃO SOBRE O CONCEITO

2.1. Definições Freudianas

Laplanche e Pontalis (1967/1988), no *Vocabulário de Psicanálise*, introduzem a explicação do termo “sublimação” apontando para o fato de Freud tê-lo utilizado em diferentes passagens de sua obra, procurando trazer à tona os aspectos econômicos e dinâmicos envolvidos no gerenciamento psíquico desse processo, sem nunca o descrever exaustivamente, o que nos leva ainda a colocar muitas questões a respeito da maneira como age no psiquismo e o põe a trabalho. De maneira geral, a sublimação engloba atividades que substituem os alvos primários/primeiros da pulsão, de ordem sexual, por tendências de caráter mais elevado, em que o componente sexual não está manifesto. Uma característica particular da sublimação seria a de poder manter, mesmo após um desvio de meta da pulsão, as quantidades originais de sua intensidade.

Nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905/1974), Freud explicita a ideia de que as grandes realizações culturais do homem se devem ao desvio “das forças pulsionais sexuais das metas sexuais e por sua orientação para novas metas” (p. 78-79); este processo seria a sublimação. Em 1908, com “Moral sexual civilizada e doença sexual moderna”, Freud insiste no fato de que a pulsão sexual é formada por “muitos constituintes ou pulsões parciais”, dizendo-nos que “o vigor original da pulsão sexual provavelmente varia com o indivíduo, o que sem dúvida também acontece com a parcela da pulsão suscetível de sublimação”. Para o criador da psicanálise, haveria uma “constituição inata” em cada indivíduo que decidiria qual parte da pulsão sexual poderia ser sublimada, colocação que nos leva à crença na determinação inconsciente da parcela pulsional capaz de sublimação. Logo em seguida em seu texto, Freud alerta para a necessidade de se levar em conta o fato de que as experiências do indivíduo ao longo da vida o permitiriam apreender, armazenar e ressignificar conteúdos, trabalhando sistematicamente sobre eles, dando novos direcionamentos e destinos ao que, em certa medida, já está posto no plano inconsciente. Para Freud, os deslocamentos possíveis por meio da sublimação não são possíveis *ad infinitum*, uma vez que para muitas formas de organização do aparelho psíquico “parece ser indispensável uma certa quantidade de satisfação sexual direta”, sendo que a não satisfação desse *quantum* exigido psiquicamente acarreta um nível extremo de desprazer ao sujeito, gerando “fenômenos que, devido aos prejuízos funcionais

e ao seu caráter subjetivo de desprazer, devem ser considerados como uma doença” (p. 150-1). A sublimação seria um destino possível apenas para uma minoria, sendo necessária uma constituição psíquica que permita certo nível de abstinência. Ao mesmo tempo o autor apontará para a dificuldade de se conceber “um artista abstinente”, comparando este último à figura de um jovem estudioso. A autodisciplina exigida para os estudos leva-nos mais facilmente à imagem da abstinência do que as realizações artísticas, em que provavelmente as experiências sexuais desempenham um papel muito mais estimulante do que inibidor.

Em “Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise” (1912/1974), essa noção de que a ‘sublimação é um processo para poucos’ é retomada por Freud, ao dizer que “nem todo neurótico possui grande talento para sublimação”, apontando para o fato de que se houvesse essa possibilidade, muitos indivíduos dotados de uma organização psíquica neurótica não teriam apresentado disfuncionalidades graves em suas vidas. Por outro lado, adverte que “muitas pessoas caem enfermas exatamente devido à tentativa de sublimar as suas pulsões além do grau permitido por sua organização”, alertando os analistas para a inadequação de uma aposta do tratamento na direção da sublimação (p. 385).

Freitas (2008), em seu texto “Sublimação: a ruptura da inércia mimética do desejo”, nos diz que “uma ideia bastante importante é a de que não existe como os desejos inconscientes serem absolutamente satisfeitos, mas também não absolutamente negados” (p. 4-5). Paradoxalmente, afirma o autor, temos a negação do desejo como sua parte integrante, uma vez que na raiz de toda pulsão temos “princípios motivacionais a favor de sua realização e contrários a ela”; em sua origem, a pulsão se liga ao que há de mortífero no aparelho psíquico, ao excesso pulsional provocado pelo contato com o mundo externo e com as fantasias de destruição erigidas pelo sujeito a partir de tais experiências. Para o autor (2008),

a vida psíquica consiste em deslizes, deslocamentos, vínculos associativos de um número indefinido de elementos subjetivos: derivações metafóricas e metonímicas agrupáveis sob a ideia geral de processos de simbolização, em que ações, imagens, princípios e ideias abstratos se sucedem, alternam, substituem-se um ao outro de forma total ou parcial, sempre de modo a satisfazer, em parte, a necessidade de metabolizar o conflito que está na raiz da constituição do aparelho psíquico (p. 5).

A sublimação assumiria o estatuto de uma forma de liberdade singular, implicando em um deslize perene diante da negociação “do sujeito com o objeto como objeto-resultado-do-conflito-psíquico. É uma tarefa, uma conquista, um problema, um desafio” (p. 8). Haveria também uma espécie de “recobrimento indevido entre simbolização e sublimação”, devendo-se reservar o conceito de sublimação para momentos específicos que não envolvam

apenas a substituição de alvos pulsionais sexuais por outros, como nas formações reativas, entre as quais se encontram os rituais obsessivos. Para Freitas (2012), a especificidade da sublimação residiria “no modo como os nexos simbólicos são ultrapassados em sua inércia interior, no modo como as conexões afetivas e imagéticas são rompidas em seu vínculo simbólico” (p. 210). Infere-se, portanto, que a sublimação está para além da simbolização permitida pelas estruturas psíquicas em conexão entre si, ampliando o espectro de ação fantasística e imagética, tornada possível na realidade pelo trabalho intelectual e artístico. Se não há uma unidade e um fechamento representacional na sublimação, como há no sintoma, “a sublimação estética é, paradoxalmente, um indício de um *fracasso*” (p. 211).

No texto “Sobre o Narcisismo: uma introdução”, Freud (1914/1974) irá dizer da função do narcisismo na formação de ideais. O autor relata que pela observação de “adultos normais” podemos notar um arrefecimento da megalomania e onipotência infantis, bem como das características do narcisismo infantil, uma vez que tenha ocorrido investimento libidinal nos objetos externos e a passagem saudável pelos estágios de desenvolvimento psíquico. Freud nos lembra que as pulsões sofrem recalque, por parte do eu, “se entram em conflito com as ideias culturais e éticas do indivíduo”, isso se já tiver havido a formação de um ideal do eu.

Ao discutir os direcionamentos possíveis da libido, o autor aponta então para a relação entre essa formação de um ideal e a sublimação. Esta última, tal como já indicamos, consiste em um tipo de direcionamento da libido que se afasta da finalidade da satisfação sexual, tendo sempre vínculo com a pulsão. A idealização, por sua vez, diz respeito sempre ao objeto, que é enaltecido e cultuado na psique do indivíduo. Freud avança nos dizendo que “a idealização é possível tanto na esfera da libido do eu quanto na da libido objetal”, e que ao fato de alguém possuir um elevado ideal do eu não corresponde necessariamente o sucesso em dar um destino sublimatório às pulsões. A sublimação seria, sim, muito útil, na medida em que possibilita um destino outro para a pulsão que não o do recalque, uma vez que o eu se encontra pressionado pelas exigências do ideal.

2.2. Gênese e possíveis mecanismos

Para Glover (1931), o conceito de sublimação passou historicamente por duas fases de desenvolvimento. Até 1923, teciam-se comentários sobre os aspectos dinâmicos que se restringiam à relação da sublimação com o “retorno do recalçado”, basicamente à formação de

sintoma. A partir de 1923 o interesse se concentrou nas energias envolvidas no processo da sublimação, bem como na natureza de suas modificações. Segundo este autor, houve acordo entre os teóricos de que até 1923 existia um grau significativo de confusão com relação à exata natureza/origem da sublimação.

Até 1923, uma curta definição de sublimação seria a seguinte: “sublimação é um processo psíquico inconsciente por meio do qual a meta de uma pulsão sexual é modificada antes de obter satisfação em um objeto” (p. 263). Para compreender melhor a problemática trazida pelo conceito de sublimação — se é que podemos chamá-lo assim, uma vez que não há uma definição estanque do termo —, o autor propõe que o comparemos com uma definição mais ampla, a saber:

sublimação é o termo aplicado ao grupo de processos inconscientes que tem em comum o fato de que, como resultado de privação interna ou externa, a meta da libido do objeto sofre deflexão mais ou menos completa, modificação ou inibição. Na grande maioria dos casos, a nova meta é diferente ou afastada da satisfação sexual, ou seja, é uma meta assexuada ou não sexual (p. 263-4).

As novas metas conseguidas através da sublimação, principalmente no caso de adultos, são não somente não-sexuais como definitivamente culturais, aponta Glover (1931). Tais metas são mais elevadas, num sentido ético, menos egoístas e mais valiosas que a meta original. Em todo caso, algumas formas de sublimação podem ser potencialmente inibidoras da atividade social, como a sublimação do erotismo anal, a parcimônia e a obstinação, relacionadas, em sua grande maioria, com comportamentos neuróticos obsessivos. No que diz respeito aos componentes psicodinâmicos envolvido na sublimação, é preciso lembrar que a sublimação é um grupo de mecanismos e não somente um mecanismo. Isso indica a possibilidade de que as contradições aparentes com relação ao termo possam ser devidas a uma comparação injustificável entre componentes de diferentes mecanismos. Segundo o autor, o aumento do conhecimento sobre os trabalhos do supereu nos compele a considerar o quão longe certos fatores da culpa tem papel decisivo no processo de sublimação (p. 264-5).

Sobre o fato de haver ou não um mecanismo específico para a sublimação, Louis Kaywin (1966) segue na direção de Glover ao estabelecer que para a sublimação é necessário pensar em termos de uma progressão, ampliando a concepção de mecanismo para incluir na formação da sublimação uma totalidade de processos relacionados ao amadurecimento e ao desenvolvimento ao longo da vida. Para Kaywin, não há nenhum mecanismo satisfatório que possa delinear completamente a sublimação, mas que esta progressão em que está implicada

a sublimação consistiria em numerosos fatores desenvolvimentais, que não podem ser deixados de lado (1966, p. 318-9).

Retomando as considerações feitas por Glover (1931), para este autor a tarefa da sublimação é, assim como no recalque, desempenhar uma atividade do eu. A relação geral da sublimação com o recalque é de auxiliar, envolvendo a satisfação das demandas do eu sem que seja necessário o recalque. Bernfeld (1922 apud Glover 1931) defende a ideia de que o termo sublimação deve ser usado para todo desvio de finalidade da libido do objeto que ocorra sem o recalque e seja egossintônico. Desse ponto de vista, a sublimação é um desvio no caminho da pulsão que serve a uma meta do ego. Todavia, a tarefa de sublimar não alivia os recalques já existentes.

Laplanche (1980/1989), por sua vez, nos diz que “a sublimação é, sem dúvida, para uma parte da pulsão, um destino que lhe permite escapar ao recalque”, mas relaciona-se também ao recalque, em especial àquele referente ao objeto sexual. A sublimação deve ser concebida como algo que “se produz no próprio momento do surgimento da excitação sexual, no tempo da pulsão parcial sexual” (p.91). O autor coloca um importante questionamento a respeito da possibilidade de uma sublimação tardia, que possa acontecer até mesmo durante o trabalho analítico: “é preciso admitir a ideia de que a pulsão sexual não é dada de uma vez por todas”, e de que o homem é capaz de “criar sem cessar, perto da origem, o sexual, a partir de toda espécie de abalos exteriores, a partir do *novo*, em relação ao qual o trauma representa apenas o mais dramático paradigma” (p. 91). Em algumas ocasiões, a sublimação iria em sentido contrário ao da sexualidade, mas em outros momentos elas se complementam: “a sublimação pode estar vinculada a uma espécie de *neo-gênese da sexualidade*” (p. 92). Quanto às relações entre sublimação e perversão, se admitirmos a hipótese de que a sublimação acompanha desde a origem o nascimento da pulsão sexual, é preciso ligá-la à sedução, que “caracteriza a neo-gênese da sexualidade”, isto é, ao que denominamos “um desvio da autoconservação” (p. 93). A este respeito, Glover (1931) afirma que há, em geral, uma relação por apoio (baseada na dependência da libido em relação a impulsos de origem não sexual) entre as pulsões sublimadas e pulsões do eu.

No artigo “*Problems of Sublimation*”, Kaywin (1966) inicia sua argumentação colocando algumas questões a fim de orientar a discussão em torno da sublimação. Formulará três grandes perguntas que nortearão seu texto, a saber: 1) o que se entende por comportamento sublimado?; 2) há um mecanismo específico para a sublimação?; 3) se há esse mecanismo, quais processos metapsicológicos estariam envolvidos nele?

Para definir o comportamento sublimado, Kaywin (1966) nos dirá que, clinicamente, ele se refere a: a) direção da descarga energética contida no psiquismo, o que implica em deslocamentos para diferentes objetos de diferentes funções; b) controle dessa descarga energética e c) relação entre os equilíbrios psíquico e somático e os fatores externos como realidade, aceitabilidade e adaptação sociais. O comportamento sublimado deve ser entendido em termos de desenvolvimento em direção a certos ideais de comportamento, no sentido de que a “normalidade” é um ideal (p. 315). É mais fácil entender o fracasso de um padrão de comportamento sublimado, uma vez que normalmente a este colapso se segue o aparecimento de posições regressivas no sujeito. O difícil é atentar para o desenvolvimento de um processo sublimatório, pois aqui os vários fatores envolvidos na “progressão” da sublimação são mais arduamente detectados (p. 332).

Trazendo agora uma reflexão mais ampla sobre o conceito, é preciso nos perguntarmos se a sublimação seria mesmo um processo de dessexualização. Se o que caracteriza a pulsão é sua moção sexual, como bem nos adverte Laplanche, mesmo que ela tenha um alvo para além da satisfação sexual *per se*, isso não implica que tal pulsão perca seu caráter inerentemente sexual. Como bem indicam os autores do *Vocabulário de Psicanálise*,

com a introdução da noção de narcisismo, e com a última teoria do aparelho psíquico, [...] a transformação de uma atividade sexual numa atividade sublimada (atividades ambas dirigidas para objetos exteriores, independentes) necessitaria de um tempo intermédio, a retração da libido para o eu, que torna possível a dessexualização (Laplanche e Pontalis, 1967/1988, p.639).

A sublimação entraria, portanto, no lugar da satisfação libidinal originária, atendendo principalmente às pulsões parciais, elementos não integrados ao último estágio do desenvolvimento sexual, a saber, a definitiva junção dos componentes sexuais dispersos, parciais e perversos em torno da genitalidade.

3. UMA VISÃO PSICANALÍTICA DA MÚSICA

3.1. As mensagens enigmáticas e o sonoro invasivo

Para traçar algumas conexões entre o universo musical e a psicanálise é preciso, antes de tudo, estabelecer algumas hipóteses a respeito das primeiras experiências do sujeito, ainda na infância, com as sonoridades do ambiente que lhe cerca. Sabe-se que, com relação aos sentidos, aquele sobre o qual temos menos controle é a audição. Pode-se evitar com certa facilidade, na medida em que nos tornamos seres independentes dos cuidados do outro, o toque, o cheiro e o gosto das coisas, o olhar e o ser visto, mas com dificuldade pode-se impedir a audição. Há poucas defesas a serem mobilizadas — para não dizer que não há nenhuma —, frente à invasão do sonoro. Sabemos também que o processo de aprendizagem linguística se dá a partir dessa invasão. Uma criança irá começar a falar e a aprender a estrutura semântica de sua língua materna se tiver contato com figuras que lhe transmitam as variações de linguagem daquela cultura específica em que está inserida, e isso se dá sobretudo através das emissões vocais do outro cuidador. Em geral, a principal figura que irá realizar este trabalho nos primórdios da infância é a mãe. De acordo com SEGER e SOUSA (2013), “o fundamental na voz materna reside na transmissão de uma dupla vocação, que, por um lado, cativa o *infans*, por outro transmite uma ritmicidade que lhe será constituinte” (p. 67). Entende-se, pois, que pela fala haverá o endereçamento de mensagens dotadas de sentido à criança, mas ao mesmo tempo se estabelecerá o sentido de permanência e ausência da figura de cuidado, o que cria ritmos de tensão e satisfação das exigências internas — fisiológicas ou psíquicas — do bebê, inserindo-o aos poucos na temporalidade constitutiva do real. As variações linguísticas vernaculares que lhe são transmitidas vão desde o nome dado às coisas até a entonação e diferentes expressões faciais que acompanham a expressão verbal. Para além dos elementos semânticos, associamos tons de voz e diferentes expressões a determinadas intenções ou sentimentos de nossos interlocutores. À medida que nosso desenvolvimento nos permite assimilar os sons e suas correspondências no mundo concreto — que passa pelo retorno que o outro nos dá sobre nossas interferências no ambiente — passamos a reproduzir as palavras ouvidas e a nos comunicar satisfatoriamente com nossos semelhantes. Sobre essa constituição da linguagem na criança e o papel do outro nesta

arefa, SEGER e SOUSA (2013) irão utilizar algumas contribuições de Didier-Weill (1997) para nos dizer que a criança deve, antes de entrar no mundo da fala,

admirar como efeito de musicalidade. Assim, para que isto possa ocorrer é preciso que ao *infans* seja transmitido, pela musicalidade da voz materna, um significante originário que o introduza na alternância ritmada entre presença e ausência do Outro primordial, criando condições para que, em um segundo tempo lógico, ele possa reconhecer a ausência na presença do Outro, sua incompletude e, assim, adentrar o universo simbólico (p. 68).

As mensagens que o outro nos transmite através da fala, mas também através dos gestos e sutilezas que fazem parte de sua forma de estar no mundo — compreendendo aqui as mensagens inconscientes que lhe escapam ao controle —, vão aos poucos inserindo-nos na realidade externa e dando-nos o arsenal psíquico que nos permitirá interagir, de maneira singular, com o ambiente. LECOURT (1997) lembra-nos de que existe uma associação entre compreensão e expressão verbal. Para a autora, a expressão tem que desempenhar o papel de mediadora entre dois fatores, um que envolve a percepção do que está no ambiente e outro que envolve a elaboração sobre esta percepção. É preciso que haja, portanto, uma articulação satisfatória entre realidade interna e realidade externa, e para que isso aconteça é necessário determinado nível de desenvolvimento da criança. Se no início da vida as manifestações de desconforto e os chamados pelo outro se dão pela via do choro e/ou do grito, com o passar do tempo a expressão verbal que se utiliza da palavra assume o papel principal diante da necessidade de comunicação. Nos momentos iniciais da vida de todos nós a forma encontrada para escoar o desconforto e chamar pelo outro são esses sons (aparentemente) desordenados do grito e do choro, ao qual o outro dará diferentes respostas. Segundo Lecourt (1997), Freud elaborou sua reflexão sobre a dimensão sonora tomando como base duas qualidades: “a atração, a sedução das relações entre os sons, por um lado, e a excitação provocada pelo que foi ouvido precocemente, por outro lado”. É necessário lembrar que Freud atribuiu a uma posição passiva na excitação sofrida, seja ela proveniente do interior ou do exterior, a etiologia de algumas doenças mentais. O sonoro ocuparia um “lugar privilegiado” na economia psíquica de algumas doenças, já que os poucos recursos de que dispõe a criança — e mesmo o adulto — para lidar com a passividade diante do som fariam com que a invasividade deste elemento fosse dificilmente gerida (p. 97). Ao explorar a obra de Freud e as relações do autor com o universo dos sons e dos afetos, Lecourt (1997) nos dirá que

Freud propõe assim a ideia de que a expressão sonora, em particular através do grito, está na origem da diferenciação afetiva. E, através da descarga, a associação da percepção do grito com o afeto permitiria uma tomada de consciência e viria reforçar o investimento da emissão sonora que está na origem da fala (p. 27-8).

Há, segundo a autora, uma “precocidade da recepção sonora” por parte da criança, à qual “segue-se (...) numa defasagem temporal, a possibilidade de produção sonora e de resposta sonora, essencialmente emocional”. As primeiras produções e expressões sonoras da criança estariam ligadas, portanto, à formação de um “repertório de afetos”, no qual a fantasia seria a responsável por articular os elementos auditivo e afetivo (p.98).

A linguagem verbal tem como elementos envolvidos em sua forma de descarga pulsional a diferenciação e a abstração, com um jogo de entonações limitado e codificado, sendo que a qualidade dessas entonações é essencial para uma correta interpretação do que é dito. Para que tenhamos uma comunicação satisfatória entre membros de uma mesma comunidade é preciso então que esse jogo de signos seja devidamente compartilhado por todos. A expressão verbal por meio da fala articulada, num momento posterior do desenvolvimento infantil, adviria para nomear as coisas, mas também os afetos, fazendo-os circular, de maneira mais bem organizada, tanto interna quanto externamente. A música, por sua vez, buscaria lembrar o “instante de compreensão e o prazer da descarga buscada inicialmente, através de variações metonímicas entre o grito e a palavra, variações cujas regras são a imitação e a repetição, e cujos materiais são as relações de timbre, de entonação e de duração” (p. 27). Há na música, de acordo com Lecourt, a necessidade de imitação e repetição, de regularidade estrutural e de parâmetros bem articulados, mas veremos que tais conceitos serão amplamente discutidos ao tratarmos mais adiante da música experimental.

3.2. A música como tradução possível

Se utilizarmos os conceitos de Laplanche sobre a Teoria da Sedução Generalizada para entendermos o que nos é transmitido pelo outro e que nos constitui, por meio de mensagens enigmáticas, será necessário dizer que o autor propôs a ideia de que “a ligação [psíquica] da mensagem enigmática advinda do outro se efetuará por meio de uma tradução, e isso graças a alguns códigos, mais ou menos elementares ou elaborados, fornecidos pelo

ambiente à sua volta”. Diremos ainda que durante a infância, mas também ao longo da vida e do processo analítico, se produzem movimentos de “destrução” e “retradução”, regidos pelo processo do *après-coup* (Laplanche, 1999, p. 316). Baseando-se nas reflexões laplancheanas, Belo (2011) apoia a hipótese do autor de que “as mensagens que podem ser traduzidas formam o eu, os restos dessas mensagens, aquilo que permanece sem tradução, formam o Isso. Do lado do eu, a pulsão sexual de vida. Do lado do isso, a pulsão sexual de morte” (p. 64). O autor irá lembrar ainda que para trabalharmos com a teoria proposta por Laplanche é necessário não abandonarmos o “caráter sexual da pulsão. Sua fonte, que seja o corpo do sujeito ou ainda mais originariamente o corpo do outro, só pode ganhar o caráter pulsional propriamente dito se for investido sexualmente pela alteridade” (p. 65). Portanto há, desde o princípio da vida, a participação do sexual veiculado pelo outro na constituição do psiquismo e na demarcação da pulsão. Seja qual for o tipo de contato estabelecido com o bebê, haverá, no silêncio ou no som, no ruído ou na indiferença, a inoculação de mensagens que passarão, a todo o tempo, pela tentativa de tradução. Mas como poderíamos articular a experiência musical à ideia de que mensagens advindas do outro nos constituem? Uma das respostas possíveis é apresentada por Belo (2011), quando afirma que

ali onde Freud postulou o apoio, Laplanche faz observar a sedução. O sexual apoia-se sobre uma função biológica: tal como a sexualidade oral aparece apoiada na função alimentar, um suposto prazer ou desprazer experimentado na música se apoia nessas primeiras experiências – ainda aquém de qualquer significação – ligadas aos ritmos da situação originária (p. 66).

Para o autor, há investimento libidinal na música por parte do sujeito quando da experiência musical, e é exatamente este fator que nos permite sentir prazer ou angústia ao desfrutá-la. Se isso ocorre dessa maneira, é porque não podemos supor que haja “música ‘em si’”, mas que a música assume a função de “simbolização de uma outra coisa, uma outra mensagem, que encontrou nessa forma um modo de tradução” (p. 66). Ocorre pensarmos, contudo, que a simbolização que se dá em um momento determinado de escuta não necessariamente se repetirá diante do mesmo estímulo em momento posterior, o que nos leva a admitir o caráter fluido e imprevisível da experiência musical.

No texto *Sublimation et/ou Inspiration*, de 1999, Laplanche sustentará a hipótese de que há dois polos na sublimação: o do sintoma e o da inspiração. Para o autor, o sintoma marca uma “modificação e uma dessexualização parcial dos fins” pretendidos

originalmente pela pulsão, sendo esse processo regido pela formação de compromisso entre as exigências do isso e as possibilidades apresentadas pelo eu. Na inspiração, momento anterior que rege o trabalho de criação, teríamos como o “agente provocador da obra” uma espécie de espera enigmática por parte do público, este outro a quem seria endereçada a criação. Freitas (2014) alerta para a associação que normalmente se faz entre o sintoma e um fracasso psíquico, sendo o sintoma resultado “de uma metabolização malsucedida em relação a um teor conflituoso”. Na outra face teríamos a produção artística como resolução valorizada dos conflitos psíquicos, “tomada como índice de sucesso, de algo bem realizado”, como um fim bem sucedido, associado a um melhor funcionamento psíquico. Entretanto, é preciso ter em mente que a carga energética que move o psiquismo em uma ou outra direção é a mesma, a saber, a energia que provém dos conteúdos recalçados (p. 211). Retomemos a contribuição de Laplanche. Na inspiração haveria uma abertura em duplo sentido, sendo estas movidas *a partir do outro e em direção ao outro*. Abertura pelo reencontro, que renova o traumatismo dos enigmas originários, e abertura ao público e pelo público indeterminado, disperso no futuro¹. O que chama a atenção nas colocações de Laplanche é esse destino aberto dado à sublimação e ao processo criativo, não os enquadrando em formas fixas e contornos preestabelecidos.

Ao trabalhar sobre a sublimação e suas relações com a criação artístico-musical, Belo (2011) relembra hipóteses laplancheanas nos dizendo que o autor

critica “um destino não-defensivo da pulsão, um destino que não seja diretamente sexual”. Para ele, a criação artística preserva “algo do sexual” (Laplanche, 1989: 210). O autor propõe a tese de que a sublimação é uma “espécie de neocriação repetida, continuada, de energia sexual, portanto uma «reabertura contínua de uma excitação e não de uma canalização de energia preexistente” (Laplanche, 1989: 211) (p. 68).

A criação artística assume, portanto, a função de tradução de um excesso de excitação, apresentando ao sujeito uma nova forma de conectar as pulsões em livre circulação. Não há, em Laplanche, a dessexualização da pulsão, mas há um processo aberto e contínuo de tradução dos restos não metabolizados da situação originária, que constituem o isso, e de destradição/retradição do que uma vez metabolizado constitui o eu. A criação nasce, assim, a partir da pulsão, em uma

tentativa de controlar o pulsional, de fazê-lo circular de forma menos conflitiva com as redes egóicas. Esse movimento pode ser mais sintomático, mais narcisista, ou

¹ Tradução livre de trechos do texto *Sublimation et/ou inspiration*. In: *Entre séduction et inspiration: l’homme*. Paris: Quadrige/PUF, pp. 301-338.

pode conseguir ser mais bem endereçado ao outro. É apenas nesse sentido que preservamos algo da ideia de sublimação como uma atividade cultural: não que ela seja dessexualizada, mas que ela, ao apontar para o outro como lugar de endereçamento consegue reabrir esse espaço como lugar de origem (Belo, 2011, p. 70).

Assim como as mensagens enigmáticas passam por incansáveis tentativas de tradução, a música, como arte que não se limita a um fechamento representacional e a uma *mimesis* do mundo, terá, para cada um e em momentos diferentes da vida de cada indivíduo, um novo significado.

3.3. Para além da simbolização

Passemos agora a explorar mais de perto o universo psicanalítico e suas relações com a música. Nota-se, ainda hoje, grande dificuldade em encontrar referências ao universo musical por parte dos autores da psicanálise, ao passo que há muitas contribuições relativas às demais formas de expressão artística, tais como a literatura e as artes visuais. O tema da música foi pouco explorado no mundo psicanalítico e, segundo Safatle (2006), pelo fato de a música ter-se desvinculado da imitação e das regras representacionais clássicas, o processo hermenêutico próprio da psicanálise ficou prejudicado. De acordo com o autor, a música teria sido então explorada tradicionalmente por esta ciência a partir de quatro eixos. O primeiro deles estaria voltado para a “análise psicanalítica da escuta”, procurando estabelecer os “mecanismos de investimento libidinal da escuta musical”. O segundo eixo tomaria como ponto de partida a análise da biografia de compositores, reduzindo a obra composta à sublimação de conflitos pulsionais. No terceiro eixo encontramos as análises hermenêuticas de composições musicais, privilegiando as óperas por conterem uma narrativa detentora de destaque na investigação, deixando o material musical em segundo plano. O quarto eixo incluiria trabalhos que aliam a psicanálise à música estabelecendo um percurso de “psicanálise da forma musical”, o que não deixa de lado as configurações específicas da forma composicional. Para o autor, a relação da psicanálise com a música deve ir além dos quatro eixos e explorar a ultrapassagem da hermenêutica tradicional visando

compreender as obras como formalizações de processos de subjetivação [permitindo] à psicanálise repensar os modos de subjetivação disponíveis à clínica a partir de uma certa configuração da reflexão estética sobre a arte. Esta confrontação

com o estado das obras abre as portas para a psicanálise relativizar um quadro de modos de subjetivação classicamente pensado através da tríade rememoração, simbolização reflexiva e verbalização (p. 170).

A expressão peculiar do sujeito em um objeto de arte, que lhe é externo, leva-o a ter consciência de que em sua criação ele é ao mesmo tempo produtor e parte constituinte, ainda que em um primeiro momento não reconheça, naquela determinada produção, sua imagem. Se assim ocorre, o sujeito pode rever sua consolidada noção de identidade e se permitir explorar o universo simbólico para além daqueles elementos que tinha como referência principal de sua unidade egoica. Lembremos agora do conceito de sublimação como exposto no capítulo anterior. Como bem nos adverte Freitas (2014), seria mais correto reservá-lo para momentos específicos em que “os nexos simbólicos são ultrapassados em sua inércia interior”, fazendo com que se rompam as conexões afetivas e imagéticas (...) em seu vínculo simbólico”. Ou seja, é no distanciamento e superação da fixidez simbólica já instaurada no sujeito que há a possibilidade da sublimação e de manifestações artísticas (p. 211).

Façamos, portanto, referência ao tipo de produção artístico-musical que se alia diretamente a essa ideia de sublimação. O compositor John Cage é um dos que, entre outros, negou sistematicamente todas as categorias que davam racionalidade à estrutura da forma musical. Assim como ele, compositores como Pierre Schaeffer — o pioneiro da música concreta —, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen subverteram radicalmente os processos composicionais e a percepção dos elementos como ritmo, melodia e harmonia. Os parâmetros sonoros já não são manipulados estilisticamente segundo as regras tradicionais de harmonia e composição. Segundo Safatle (2006), Cage estava “disposto a pensar a música como espaço de retorno àquilo que se coloca antes de todo processo de estruturação simbólica da cultura e a todo processo de individuação”, realizando uma volta aos modos de operação que regem o mundo natural (p. 174). Para além da reificação e representação *sui generis* dos elementos que constituem a natureza, à arte caberia um lugar de crítica dessa reificação, tentando mostrar quais são “os mecanismos de produção do que tenta se afirmar como naturalmente dado”. A pergunta norteadora de todo o trabalho de Cage deveria ser a seguinte, segundo Safatle: “o que é necessário destruir para que a natureza possa advir em seu modo de operação próprio?”. Para Cage, não haveria um propósito na música experimental e muito menos uma maneira correta, orientada, de ouvi-la. Sua música, portanto, não exige do eu nenhuma função de simbolização e síntese, indo justamente no sentido oposto a essa demanda, ao requerer a quebra das funções associativas instauradas no sujeito. O que se destrói a partir dessa perspectiva musical são as

representações, associações e processos de síntese prefixados no psiquismo, tanto do compositor quanto do ouvinte. Ainda de acordo com Safatle (2006), o *estoicismo musical* de Cage reside, assim, na composição como posição através da qual é possível suspender qualquer juízo estético, tornando-se imperturbável, indiferente ao que é dado como significação ao mundo natural, podendo dessa forma se aproximar mais verdadeiramente da real natureza dos sons (p. 187).

Se ampliarmos o discurso sobre a obra de Cage, podemos fazer referência às diferentes formas de subjetivação da pulsão permitidas pela música, principalmente pela música composta a partir das experimentações do movimento concretista da década de 1950, que busca exatamente a liberação das formas composicionais e o desprendimento com relação à regularidade dos parâmetros musicais. O que se nos apresenta aqui é a possibilidade, tida como necessidade, da dissociação entre simbolização e sublimação. Para que se efetue um processo sublimatório é dispensável o recobrimento do novo objeto-destino-da-pulsão por parte dos signos anteriormente concebidos pelo sujeito. Sobre este processo aberto que a sublimação e, em especial, a música nos proporciona, ao se desvincular das formas tradicionais de composição e audição, pode-se dizer que há uma permanente ampliação do espaço para o novo e para o devir, na incerteza e inconcretude das sensações e das possibilidades de contorno pulsional. A beleza desse processo, que se dá de maneira constante, habita a descoberta de que não há totalidade semântica na experiência e nem mesmo no psiquismo. Permitir que o caminho esteja livre para novas traduções e significações é dar novas chances e, creio que podemos arriscar, novos destinos à pulsão, que transcendam as definições já consolidadas pela psicanálise. Abrir-se para a experimentação é possibilitar a revisão de conceitos e reformulações teóricas, obtendo o avanço da teoria na medida em que nos permitimos explorar universos pouco conhecidos, como é o universo musical.

CONCLUSÃO

Os sistemas auditivo e fonatório são de fundamental importância na comunicação entre indivíduos inseridos em uma mesma cultura. Tanto para o homem quanto para outros animais, a localização de fontes sonoras no ambiente tem função adaptativa e de sobrevivência. Logo que nascemos, nos familiarizamos com os sons do ambiente e reconhecemos, com relativa rapidez, as vozes de nossos cuidadores, uma vez que experiências auditivas ocorrem antes mesmo do nascimento. Experimentaremos depois, ao longo de toda a vida, diferentes estímulos sonoros que nos serão apresentados de diferentes formas, em diferentes situações, encontrando, assim, na experiência musical momentos de grande prazer, mas também de angústia.

O que se pretendeu construir neste estudo foi uma reflexão pautada em conceitos clássicos da teoria psicanalítica trazidos para o contemporâneo, em que a leitura do mundo e sua compreensão não pode mais ser a mesma do tempo do criador da psicanálise. Vimos que através da expressão sonora (mas não somente, é preciso pontuar), a criança reconhece o outro em sua ritmicidade presença/ausência e pode, na medida em que se desenvolve, marcar seu estar no mundo de forma mais bem organizada, passando do grito e do choro para a fala articulada. As mensagens que são endereçadas ao bebê desde o nascimento constituem seu psiquismo, lhe dão o arsenal simbólico para que transite posteriormente com maior ou menor facilidade pela cultura e fazem com que, a partir da imitação, a criança possa ingressar no mundo da linguagem verbal e na compreensão dos signos comumente partilhados.

Contudo, para procurarmos compreender os mecanismos psíquicos envolvidos na experiência musical é preciso ir além dos processos miméticos a que estamos sujeitos ao longo de nossa formação (escola, família, religião) e da simbolização permitida pelas representações fixadas arcaicamente no psiquismo. A aproximação ao que há de mais verdadeiro e “puro” na arte musical depende da progressiva suspensão de juízos e da abertura aos acontecimentos, ao acaso experimentado diante da obra. Exercício que é extremamente difícil e dispendioso a nós, seres moldados a partir de hábitos e padrões de relacionamento com o mundo e nossos semelhantes. Nosso esforço deve, assim, se orientar na busca de uma compreensão ampla do fazer artístico musical aliado a diferentes processos psíquicos descritos pela psicanálise, e não a uma chave única de compreensão dada, por exemplo, pela sublimação. Creio que conceitos como o de projeção e repetição, bem como os paralelos entre sublimação e perversão devem ser incorporados a uma investigação mais detida sobre o tema. Importantes

considerações de filósofos — como Theodor Adorno — a respeito da música e de Jean Laplanche a respeito da Teoria da Sedução Generalizada devem também, acredito eu, ser exploradas em suas particularidades.

Ainda que com as lacunas acima descritas — e outras a que o leitor poderá fazer menção —, demarcaram-se ao longo deste estudo importantes questões relativas ao trabalho do psiquismo no que tange o destino pulsional sublimatório e sua expressão na arte, em especial a música. O objetivo aqui foi dar contornos mais flexíveis aos conceitos, expandindo as reflexões que fazem dialogar a psicanálise com a experiência musical. Não se pôs como intenção esgotar as questões apresentadas e dar respostas definitivas, mas discuti-las em caráter de um primeiro levantamento, levando-se em conta que, mesmo com parte considerável da literatura psicanalítica versando sobre a arte, há poucos autores que se debruçam sobre o fazer musical e suas interfaces com a psicanálise.

REFERÊNCIAS

BELO, Fábio. Música e psicanálise. **Rev. Afreudite**, Lisboa, v.8, n.15/16, p. 64-72, 2012.

FREITAS, Verlaine. Imagem, símbolo e arte. In: SERRA, Alice Maria (Org.); DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva (Org.); FREITAS, Romero Alves de (Org.). **Imagem, imaginação, fantasia: 20 anos sem Vílém Flusser**. Belo Horizonte: Relicário, 2014. p.207-217.

_____. (2008) Sublimação: à ruptura da inércia mimética do desejo. In: DUARTE, Rodrigo (Org.); KANGUSSU, Imaculada. (Org.). **Estéticas do deslocamento**. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2008. p. 01-09.

FREUD, Sigmund (1908). **Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna**. Rio de Janeiro, Imago, 1974. p.183-208. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 9).

_____. (1912b). **Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise**. Rio de Janeiro, Imago, 1974. p.145-159. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 12).

_____. (1914b). **Sobre o narcisismo: uma introdução**. Rio de Janeiro, Imago, 1974. p.83-119. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

_____. (1915). As pulsões e destinos da pulsão. Tradução de Verlaine Freitas. In: _____. **Tribe und tribschicksale**. Frankfurt am Main: Fischer, 1999. p.209-232. (Gesammelte Werke, 10).

GLOVER, Edward. (1931). Sublimation, substitution and social anxiety. **Int. J. Psychoanal**, London, v.12, p.263-97, 1931.

HANNS, Luiz Alberto. **A teoria pulsional na clínica de Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999. 230p.

KAYWIN, Louis. (1966). Problems of sublimation. **J. Am. Psychoanal. Assoc.**, New York, v.14, p. 313-34, 1966.

LAPLANCHE, Jean. **Problemáticas III**: a sublimação. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 212p.

_____ (1999). Sublimation et/ou inspiration. In: _____. **Entre séduction et inspiration: l'homme**. Paris: Quadrige/PUF, 1999. p. 301-338.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. 10.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 707p.

LECOURT, Edith. **Freud e o universo sonoro**: o tique-taque do desejo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Goiânia: UFG, 1997. 240p.

SAFATLE, Vladimir. Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. In: RIVERA, Tânia; SAFATLE, Vladimir. **Sobre arte e psicanálise**. São Paulo: Escuta, 2006. p. 163-195.

SEGER, Débora da Fonseca; SOUSA, Edson Luiz André. Composições possíveis: psicanálise, música e utopia. **Tempo Psicanal.**, Rio de Janeiro, v. 45, n.1, p. 61-73, 2013.