

LEANDRO ANSELMO TODESQUI TAVARES

**PSICANÁLISE E MUSICALIDADE(S):
Sublimação, Invocações e Laço Social.**

**ASSIS
2014**

LEANDRO ANSELMO TODESQUI TAVARES

**PSICANÁLISE E MUSICALIDADE(S):
Sublimação, Invocações e Laço Social.**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em Psicologia (Área de Conhecimento: Psicologia e Sociedade).

Orientador: Francisco Hashimoto.

**ASSIS
2014**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

T231p Tavares, Leandro Anselmo Todesqui
Psicanálise e musicalidade(s): sublimação, invocações e
laço social / Leandro Anselmo Todesqui Tavares.- Assis, 2014
167 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de
Assis - Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Hashimoto

1. Psicanálise. 2. Psicanálise e música. 3. Música. 4. Subli-
mação. I. Título.

CDD 150.195

AGRADECIMENTOS

Obrigado a todos aqueles que puderam contribuir de alguma forma, direta ou indiretamente, para a realização desta pesquisa.

Meus sinceros agradecimentos à minha família, meus queridos pais Élide Todesqui Tavares e Sivaldo Viana Tavares, pelo incentivo e reconhecimento irrestritos por minhas conquistas profissionais. À minha irmã Camila Todesqui Tavares, por todo carinho e apoio em meus caminhos percorridos. Meu reconhecimento e pleno carinho à Larissa Palomo de Andrade, por toda atenção e respeito com que acompanhou o desenvolvimento deste trabalho, por sua compreensão ante os isolamentos inevitáveis e por sua presença sublime e invocante.

Ao Professor José Sterza Justo, pela genuína curiosidade e interesse demonstrados desde o início desta pesquisa, ressonâncias fundamentais a todo pesquisador, inspirando-me confiança no desenvolvimento do tema proposto. Muito obrigado pela leitura abrangente do trabalho e por todas as instigantes sugestões realizadas.

Meu muito obrigado à Prof. Zeila Facci Torezan, por sua franca disponibilidade, pelo reencontro em um momento particularmente especial. Obrigado por toda atenção e principalmente pela leitura cuidadosa do trabalho, por todos os apontamentos e sugestões fundamentais relacionados ao rigor e refinamentos teóricos da Psicanálise. Muito obrigado pelo entusiasmo e aceite aos convites, pela sensibilidade e pelo reconhecimento do tema proposto articulado à Psicanálise.

À CAPES, pelo incentivo de apoio financeiro para a realização desta pesquisa, permitindo-me que, no tempo da bolsa concedida, pudesse dedicar-me inteiramente ao desenvolvimento deste trabalho.

A todos os amigos, colegas de trabalho e de profissão, alunos, pacientes, obrigado por me instigar a esta tarefa incessante: pensar a Psicanálise e as contribuições que a partir de nossos trabalhos podemos oferecer.

Meu muito obrigado a todos os amigos e colegas músicos que pude encontrar e ter o prazer de conhecer, todos que contribuíram e continuam a contribuir para experiências musicais das mais diversas, deliciosas e significativas.

Finalmente, meu muito obrigado e meu reconhecimento eterno ao meu orientador, Prof. Francisco Hashimoto, pela oportunidade da realização deste desafio, pela confiança

depositada e por sua generosidade singular. Obrigado por toda a compreensão e pela liberdade com que me permitiu desenvolver esta tese, muito obrigado principalmente pela sua presença e pela amizade sincera ao longo destes anos.

*“Sem música,
a vida seria um erro”.*
**Friedrich Nietzsche –
Crepúsculo dos Ídolos.**

TAVARES, L. A. T. **Psicanálise e musicalidade(s):** sublimação, invocações e laço social. 167 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

RESUMO

Considerando as sucessivas evoluções necessárias ao campo de saber da Psicanálise (Freud-Lacan), a presente tese visa a um aprofundamento teórico acerca das relações entre a(s) *musicalidade(s)* e o psiquismo, contribuindo também para a interdisciplinaridade de saberes. Propõem-se distintos delineamentos: investigativos, sobre a criação e *sublimação* em psicanálise, e construtivos, para uma *metapsicologia do objeto sonoro-musical*. Elege-se a música como objeto privilegiado de estudo, em interface com a psicanálise, na medida em que se vislumbram contribuições ao pensar o sujeito e suas possibilidades no tecido de sua origem: pela via do laço social e da cultura. Constitui-se uma proposta de (re)aproximação e diálogo com o campo da arte, sob o prisma das musicalidades, resgatando a perspicácia inventiva de Freud e Lacan, na perspectiva de uma Psicanálise Implicada. A música e/ou a(s) musicalidade(s) mantém relações intrínsecas com eventos psíquicos fundamentais para a constituição do sujeito, bem como para o enlace com o outro. Pela via de uma atualização conceitual acerca da sublimação, destaca-se sua *função de contágio*, ressaltando seus correlatos psíquicos em suas relações com a(s) musicalidade(s). O estudo da *pulsão invocante* revelou relações com o tempo da sublimação, e a música e/ou musicalidade(s), no que diz respeito à sua metapsicologia, apresenta-se como uma poética do indizível capaz de produzir destinos (musicantes) ao inaudito do(s) sujeito(s). Por conta de sua qualidade metapsicológica singular – demasiadamente invocante –, a musicalidade se caracteriza como forma privilegiada de *transmissão do e no real*, realizando uma *função de próximo* no registro da cultura e na invocação do próprio laço social.

Palavras-chave: Psicanálise. Música. Sublimação. Pulsão invocante. Laço social.

TAVARES, L. A. T. **Psychoanalysis and musicality(s):** sublimations, invocations and social bonds. 167 f. Thesis (Doctorate in Psychology) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

ABSTRACT

Taking into consideration the constant development necessary for the establishing of Psychoanalysis as a field of knowledge (Freud, Lacan), the thesis presented here aims at a deeper theoretical study on the relations between musicality and the Psyche, as well as a contributing for interdisciplinary studies. We approach this theme from different perspectives: an investigative perspective related to creation and *sublimation* in psychoanalysis; a constructive perspective related to *the metapsychology of the musical-sound object*. Music is chosen as privileged object of study in its interfaces with psychoanalysis to the extent of opening contributions to the understanding of the subject and its possibilities in the texture of its origins, through social ties and culture. This study constitutes in a proposal for a rapprochement and a dialogue with the field of the arts through the prism of musicality, recovering the inventive insight by Freud and Lacan from the perspective of Involved Psychoanalysis. Music and/or musicality maintain relations with intrinsic psychic events for the constitution of the subject as well as for the link to the other. By means of an updating of the concept of *sublimation*, the function of contagion is brought into focus highlighting its psychic correlates in its relations with musicality. The study of the *invocatory drive* revealed relations with time of sublimation and music and/or musicality in regards to the metapsychology presenting itself as a poetics of the unspeakable capable of producing destinations (musicantes) at the unheard of the subjects(s). Because of its unique metapsychological quality – excessively invoking – musicality is characterized as a privileged form transmission from and into the *real* performing the function of proximity in the register of culture and in the invocation of the social bond itself.

Key-words: Psychoanalysis. Music. Sublimation. Invocatory drive. Social bonds.

TAVARES, L. A. T. **Psychanalyse et musicalité(s)**: Sublimation, invocations et liens sociaux. 167 f. Thèse (Doctorat en Psychologie) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

RESUME

En prenant en compte les successives évolutions nécessaires au domaine du savoir de la Psychanalyse (Freud-Lacan), la présente thèse vise un approfondissement théorique en ce que concernent les relations entre la(les) musicalité(s) et le psychisme, de manière à contribuer aussi pour l'interdisciplinarité de savoirs. On propose distincts délinéaments: d'investigation, à propos de la création et sublimation en psychanalyse, et constructifs, pour une *métapsychologie de l'objet sonore-musical*. On élit la musique comme objet privilégié d'étude, en interface avec la psychanalyse, dans la mesure où on envisage des contributions lorsque l'on pense l'individu et ses possibilités dans le tissu de son origine : par la voie du lien social et de la culture. On constitue une proposition d'approche (ou rapprochement) et dialogue avec le domaine de l'art, par le biais des musicalités, en récupérant la perspicacité inventive de Freud et Lacan, dans la perspective d'une Psychanalyse impliquée. La musique et/ou la(les) musicalité(s) maintiennent des relations intrinsèques avec les événements psychiques fondamentaux pour la constitution de l'individu, aussi que pour le rapport avec l'autre. Par le biais d'une actualisation conceptuelle à propos de la sublimation, on met en relief sa *contagion*, et on relève également ses corrélatifs psychiques dans ses relations avec la(les) musicalité(s). L'étude de la *pulsion invoquante* a révélé des relations avec les temps de la sublimation, et la musique et/ou musicalité(s), en ce que concerne sa métapsychologie, est présentée comme une poétique de l'indicible capable de produire des destins (musicaux) à l'inaudible du (des) individu(s). Due sa qualité métapsychologique singulière – excessivement invoquante -, la musicalité est caractérisée comme forme privilégiée *de transmission du et dans le réel*, et elle réalise une *fonction de prochain* dans le registre de la culture et dans l'invocation du propre lien social.

Mots-clés: Psychanalyse. Musique. Sublimation. Pulsion invoquante. Lien social.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
1 NOTAS PRELIMINARES SOBRE A PESQUISA TEÓRICA EM PSICANÁLISE: SUAS CONDIÇÕES E POSSIBILIDADES	24
1.1 Do natural às produções de sentido	25
1.1.2 As ciências e a Cultura	26
1.2 A(s) pesquisa(s) psicanalítica(s)	28
1.2.1 Psicanálise Implicada: as particularidades da Pesquisa Teórica Psicanalítica	31
2 SUBLIMAÇÃO: QUESTÕES ATUAIS EM PSICANÁLISE	39
2.1 Por que a Sublimação?	40
2.2 A sublimação em Freud	45
2.2.1 A Sublimação a partir da segunda teoria das pulsões	52
2.3 A sublimação a partir de Lacan	58
3 O SOM, A(S) MUSICALIDADE(S) E OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO.....	72
3.1 Por que a música?	73
3.1.1 Breve comentário sobre a História ou as histórias da Música	75
3.2 Dos sons à musicalidade	76
3.2.1 No início... eram ruídos	79
3.2.2 O sacrifício do ruído e o advento da música	83
4 METAPSICOLOGIA DO OBJETO SONORO-MUSICAL	91
4.1 Propriedades elementares da música e correlatos psíquicos	92
4.1.1 Ritmo(s)	93
4.1.2 Melodia(s)	96
4.1.3 Harmonia(s)	98
4.1.4 Timbre(s)	99
4.1.5 O indizível e seus movimentos	100
4.2 Musicalidade(s) e o Inconsciente	101
4.2.1 A Pulsão Invocante (tempo anistórico, o Outro e a invocação)	104
4.2.2 Pulsão de escuta e “a nota azul”	108
5 MUSICALIDADES, INVOCAÇÕES: O OUTRO E O LAÇO SOCIAL	112
5.1 Sublimação: desdobramentos, limites e possibilidades	113

5.1.1 Sublimar, Tocar, Invocar	121
5.2 As musicalidades e a função de Contágio	128
5.2.1 “O Estranho”	139
5.2.2 Metapsicologia do belo e do sublime: breves considerações	141
5.3 Invocações do próximo: musicalidades e laço social	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
APÊNDICE	158
REFERÊNCIAS	161

APRESENTAÇÃO

As novas formas de subjetivação da atualidade se apresentam definitivamente marcadas por características que as diferenciam dos dilemas individuais e sociais constitutivos das condições de possibilidade para a invenção da Psicanálise efetuada por Freud. Em sua “re-invenção” pela via dos ensinamentos de J. Lacan, a Psicanálise apresenta-se reconhecidamente profícua no pleno sentido de sua extensão: no resgate do sujeito do desejo, reafirmando sua constituição e devir considerando seu atravessamento pelo Outro, pelo social e pela cultura.

As novas condições socioculturais, sob a égide do capitalismo e da sociedade do consumo, impõem problemáticas inéditas quando nos colocamos a pensar sobre as variadas formas de “mal-estar” na atualidade, recorrentes em nossas atividades cotidianas. Sobretudo, conforme sinalizam alguns autores, ressoam suas preocupações: diante dos novos dilemas humanos, das novas configurações e destinos do *pathos*, estaria colocada em xeque a pertinência do discurso psicanalítico, e da Psicanálise propriamente dita?

Em tempos marcados pelo espectro do sombrio – das condições de dessubjetivação e/ou empobrecimentos simbólicos e das novas formas de alinhamento dos laços sociais –, mas também, por outro lado, de uma época que nos abre possibilidades jamais vistas, pelas crises intensas que podem se figurar como momento de remanejamentos éticos, individuais e sociais, nos parece um dever do psicanalista reinventar seus modos de abordar o humano, suas potências e possibilidades.

A presente tese busca apontar, em seus vários aspectos, a pertinência de se pensar as produções de subjetividade vislumbrando contribuir para pensar o sujeito e suas possibilidades no tecido de sua origem: pela via do laço social e da cultura.

Nesse sentido, o presente trabalho propõe a reflexão de questões fundamentais à Psicanálise: a sublimação e os processos e/ou atos criativos, suas interfaces com o outro e com o laço social. Constitui-se, assim, uma proposta de (re)aproximação e diálogo com o campo da arte¹, em especial sob o prisma das musicalidades, resgatando a perspicácia inventiva de Freud e Lacan.

¹ A ênfase recai sobre a concepção de arte e/ou produção artística como modo possível de expressão, vicissitudes de satisfações psíquicas aos sujeitos, independente de valorações estéticas que diferenciariam arte de não-arte.

A Psicanálise e a Arte

Desde o seu nascimento, a Psicanálise mantém estreita relação para com o campo das artes, pois, por meio delas, foi-lhe possível encontrar as mais irrestritas possibilidades de expressão humana, tomando-as, nesse sentido, como materiais passíveis de serem analisados pelo prisma psicanalítico, podendo por fim compreendê-las como resultantes de processos de subjetivação característicos daqueles que empreendem os processos criativos de tais obras.

Assim, Freud soube utilizar também, para além das evidências clínicas, conteúdos culturais forjados e expressos pela literatura, mitologia, contos populares, contos de fadas etc., visto serem tão frequentemente encontrados em sua obra menções e citações de *Goethe*, *Dostoievski*, *Proust*, *Thomas Mann*, *E. Allan Poe*, entre tantos outros escritores. Da mesma forma, desenvolveu análises de obras provindas das artes plásticas, como as de *Michelangelo* e *Leonardo da Vinci*, como em *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua infância* (FREUD, 1910), de onde metodologicamente se fazia possível uma decifração das formações do inconsciente, partindo-se de materiais culturais, no intento de rastrear-se aquilo que nos remete ao plano individual/particular do sujeito criador. Método privilegiado pela psicanálise – o retorno e assento à história individual desvelariam as marcas constitutivas do ser de desejo.

Ao longo de toda a sua obra, Freud lança mão de excertos literários como possível fonte de representações dos mais variados aspectos subjetivos, tais como sentimentos, afetos, sensações, rastreando significados diversos de determinada palavra em diferentes contextos culturais expressos por seus porta-vozes – os artistas. Cabe lembrarmos ainda que, de acordo com o desenvolvimento das idéias psicanalíticas e todo o impacto por elas produzido, fez-se paulatinamente que todo o cenário cultural do séc. XX sofresse sua impressão, de modo que, a partir de então, as mais diferentes manifestações artísticas já traziam em si as influências das descobertas freudianas. Como exemplo dessa influência, podemos citar Salvador Dali, evidenciando que o intercâmbio entre psicanálise e cultura passa a apresentar-se como uma relação dialética de efeitos recíprocos.

Como se não bastassem as referências habituais que a Psicanálise, como *saber teórico*, faz ao campo das artes, o seu próprio *saber-fazer* enquanto práxis é, da mesma maneira, muito próximo e similar aos processos criativos de uma forma geral. Assim, o psicanalisar, enquanto atividade de “re-construção” das lacunas psíquicas dos indivíduos, que se faz por meio do desvelamento daquilo que é inconsciente ao próprio sujeito, apresenta um

modus operandi metodológico que estaria muito mais próximo da natureza do fazer artístico do que dos postulados cientificamente reconhecidos (paradigma positivista). Lembre-se ainda que Freud chegou a considerar os fazeres da ciência, das artes, da filosofia e da religião como sendo da mesma natureza, no sentido *sublimatório*² implicado nessas atividades criativas. A própria regra fundamental psicanalítica criada por Freud – a *associação livre* – pressupõe já de início, como condição para sua possibilidade, uma potencialidade criativa inerente ao sujeito falante constituído que é pelo universo simbólico. A espontaneidade discursiva foi eleita por Freud como a via régia e condição primeira para a possibilidade de acesso ao inconsciente.

Dessa forma, o método psicanalítico inaugura por meio de sua *regra de ouro* a via de acesso aos conteúdos recalçados do sujeito, os quais contêm em si as razões de ser que a própria razão desconhece. Freud privilegia uma aposta no automatismo (i)lógico da cadeia significativa como um dos fatores primordiais capaz de fazer emergir na situação clínica os conteúdos latentes da vida psíquica, objetos inapreensíveis por meio do raciocínio lógico e reflexões convencionais.

Em suma, a Psicanálise encontra sua possibilidade por meio de sua *regra fundamental*, essencialmente dependente de uma certa dose de espontaneidade e, no seu extremo, de uma criatividade propriamente dita por parte do sujeito submetido à escuta analítica.

Considerando que a Psicanálise não visa necessariamente a uma *cura* traduzida pela cessação de sintomas, mas, antes, entendendo-se esse processo como sendo da ordem de uma *produção de um saber* – saber aquilo que se esqueceu que se sabe, pode-se afirmar que se trata de um (re)conhecimento daquilo que escapa ao próprio sujeito. Dessa forma, mais do que meramente uma remoção sintomática, a psicanálise aposta em novas possibilidades de subjetivação por parte do sujeito, o que implica que, em sua funcionalidade, antes de qualquer outra coisa, resida uma questão de ordem *ética*:

Vale dizer, a psicanálise pretende remanejar o funcionamento psíquico das subjetividades em que incide, não sendo pois um processo de contemplação neutra daquilo que se passa nas individualidades que buscam os cuidados de um analista. Por isso mesmo, a experiência analítica supõe necessariamente uma ética, justamente porque a mudança psíquica está implicada no processo em questão. (BIRMAN, 2002, p. 92).

² Referente a um modo específico de satisfação psíquica/pulsional. Esse conceito é inicialmente apresentado e discutido no capítulo II.

A Psicanálise se norteia então pelo exercício de uma ética que lhe é inerente como condição elementar resultante da relação alteritária proposta pelo dispositivo analítico. Constitui, assim, uma prática clínica alicerçada numa ética psicanalítica do *bem-dizer* (KEHL, 2002) que resulta num re-posicionamento do sujeito ante si mesmo, ao Outro, e aos outros.

Seguindo na esteira do pensamento de Birman (1996), a psicanálise se apresenta como uma *estilística de existência* possível, na medida em que o re-posicionamento do sujeito ante seu próprio desejo e ante o desejo do Outro implica um modo diverso de sustentação deste mesmo sujeito no mundo: uma re-significação com relação ao universo simbólico que o circunda e o representa, enfim, com relação àquilo que o constitui e o define. Como estilo de existência possível, o psicanalisar promove estilos singulares de cada sujeito com relação às suas próprias determinações, partindo de um modelo teórico-prático sobre a subjetividade em cujo interior desvela-se o deciframento do particular e individual. Desta forma, encontramos mais uma vez a Psicanálise situando-se no mesmo patamar que o universo das artes e dos processos criativos. Como bem afirma o autor:

“Dizer, enfim, que a experiência analítica busca promover a mudança psíquica, implica em afirmar que aquela tem como intenção estratégica propiciar o engendramento da criatividade na subjetividade”. (BIRMAN, 2002, p. 94).

Em suma, o método psicanalítico de Freud baseado essencialmente na *interpretação* já é em si uma proposta que demanda um processo criativo por parte do sujeito que se constitui por meio do universo simbólico, de forma que tal processo interpretativo é dependente do movimento da cadeia significante (associação livre), no qual o sujeito dividido assume a tarefa de uma *produção de sentido*. Podemos perceber então, de diversas maneiras, como a Psicanálise é próxima da arte como método de apreensão e representação do mundo.

Sublimação e Psicanálise

No tocante às questões relativas às produções artísticas propriamente ditas, as quais são produtos derivados de todo um processo criativo por parte de quem as executa, Freud formulou o conhecido e ainda hoje controverso conceito de *sublimação*, que aparece desde cedo em sua obra *Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna* (FREUD, 1908). Esse conceito, porém, foi sempre superficialmente mencionado, até sua última aparição em

1933, no texto *Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (FREUD, 1933), no qual comporta já seu entendimento influenciado pelas teorias metapsicológicas³.

Antes, porém, em *Os instintos e suas vicissitudes* (FREUD, 1915), já temos a formulação de que a *sublimação* seria um dos *destinos* possíveis da *pulsão*. Isso implica que nesse processo estaria envolvida uma mudança de meta, de objeto, como caminho para a pulsão, ao contrário de seu pensamento inicial que versava sobre uma dessexualização das pulsões sublimadas. Como destino possível, a sublimação seria um processo em que as intensidades pulsionais poderiam encontrar satisfação e representação, não sendo represadas pelo mecanismo do recalque.

Contudo, o legado freudiano com relação à sublimação é um tesouro ainda a ser mais bem explorado e avançado, na medida em que sua obra deixou em aberto vários aspectos, pontos cegos e ambivalências teóricas envoltas nesse conceito tão conhecido e ainda pouco compreendido. O próprio Freud, ao longo de sua obra, demonstrava sua insatisfação com as definições acerca do processo de sublimação, fato evidenciado pelo seu retorno à questão, de acordo com os avanços metapsicológicos, com um agravante de que possivelmente um texto original sobre o tema, que faria parte de seus *Artigos sobre metapsicologia* (FREUD, 1915), tenha desaparecido – como consta nas informações contidas na “introdução do editor inglês” dessa mesma edição (BIRMAN, 2002).

Por fim, tornou-se um consenso, em meio aos que estudam e praticam a psicanálise, de que “[...] a ausência de uma teoria coerente da sublimação permanece sendo uma das lacunas do pensamento psicanalítico” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p.497).

Dessa forma, é fazendo jus à tarefa de avançar nos ensinamentos psicanalíticos que aqueles que se dedicam a tal saber e fazer podem articular os aparelhos conceituais da teoria com vistas a sua atualização contínua.

Com relação ao processo sublimatório e às novidades teóricas da segunda tópica freudiana, as quais transformaram significativamente a compreensão sobre o psiquismo, são

³ - Metapsicologia: Termo designado por Freud, em diversas passagens dispersas ao longo de sua obra, que caracteriza distintos sentidos possíveis à noção de metapsicologia em diferentes períodos. No seu sentido mais geral “metapsicologia” designa a própria Psicanálise, uma vez que ela investiga aquilo que está aquém ou além dos fenômenos da consciência (Psicologia). Num sentido mais preciso, elaborado por Freud mais tardiamente, a metapsicologia pressupõe um exercício teórico em Psicanálise capaz de abarcar a compreensão de processos psíquicos em sua tríplice dimensão articulada ao inconsciente: nos registros *dinâmico*, *tópico* e *econômico*; esclarecendo e aprofundando hipóteses teóricas que podem se situar na base de um sistema psicanalítico. (LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B., 2001).

imprescindíveis as reflexões sobre a relação entre sublimação e o conceito de *pulsão de morte*. De acordo com o postulado freudiano de que a pulsão de morte seria justamente aquela não passível de representação, teríamos então, com relação ao pulsional, um problema da ordem de *intensidades*. Estaríamos nos remetendo à problemática da *força* como exigência de trabalho imposta ao psiquismo. As manifestações da pulsão de morte se forjam, entre outras coisas, por meio da *compulsão à repetição*, no incessante eterno retorno daquilo “que não tem nome nem nunca terá”, como nos diz Chico Buarque em sua canção, ou do automatismo repetitivo, por meio do gozo correspondente daquele *real* impossível de ser escrito, como nos diz Lacan ([1958]/1999). Contudo, a atividade artística, por exemplo, é criadora de sentido e é capaz de fecundar um exercício infinito de tentativa de simbolização desse real.

Articulando-se a impossibilidade da pulsão de morte adentrar ao circuito discursivo, com a questão de sua força (enquanto exigência de trabalho), poderíamos presumir que o processo sublimatório se concretizaria como possibilidade, ainda que parcial, de saída de condições de *mal-estar* ou como destino dos excessos das intensidades pulsionais. Em suma, as artes, o trabalho, as atividades intelectuais, enfim, todo o fazer sublimatório apresenta-se como um destino possível das pulsões através de sua vicissitude:

[...] ao mesmo tempo que as coisas são inalcançáveis pela arte, institui-se um lugar onde não só a intensidade e excesso pulsionais têm a possibilidade de se fazer presente, como há, fundamentalmente, a possibilidade de, por meio da criação artística, estruturar, sim, a realidade de modo pessoal e estilizado, constituindo destinos possíveis para as forças pulsionais, ordenando circuitos e inscrevendo a pulsão no registro da simbolização. (BARTUCCI, 2002, p.11-12).

Posto isso, para além da práxis clínica, entendemos que a simbolização de conteúdos psíquicos é sempre da ordem de uma produção de sentido e, no caso específico da manifestação artística, esta se dá, além da literatura, de diversas maneiras não necessariamente verbais e linguísticas. A significação que o sujeito forja sobre si e sobre o mundo pode se concretizar em diversas formas de expressão artísticas e, como processo sublimatório, simboliza também aquilo que está aquém ou além da linguagem falada e escrita.

É neste ponto que, para o que nos interessa, encontramos o lugar privilegiado e singular da música e/ou *musicalidades*, de maneira que focamos nossos estudos na busca de compreender suas relações com a estruturação do psiquismo, contribuindo para a construção de uma *metapsicologia do objeto sonoro-musical*.

Musicalidades e processos de subjetivação

Segundo definições habituais do senso comum acerca do que afinal é a música, temos geralmente como constituinte de seu significado noções que nos remetem a *uma produção sonora capaz de agradar aos ouvidos*, ou, a *busca harmoniosa das combinações de elementos musicais*, definições que versam enfim sobre a música como produto final de um trabalho artístico, com vistas a uma sonoridade agradável ao(s) ouvinte(s). Assim, optamos por trabalhar com a noção de *musicalidade* por entendermos ser mais ampla que a definição comumente representada de música. Enquanto esta última nos remeteria à noção de obra acabada e com um objetivo específico, o termo musicalidade nos parece mais propício a vislumbrarmos o que seria uma possibilidade expressiva de musicar o mundo e o existir. A musicalidade seria entendida para nossos propósitos como um processo, um devir, que, independente de formação musical, parece habitar o ser humano como uma exigência à expressão.

Assim, se a ligação entre a Psicanálise e Arte se dá desde seu nascimento, como mencionamos anteriormente, a relação do homem com as sonoridades e a musicalidade, enquanto linguagem expressiva possível, se dá desde os tempos mais remotos.

Com relação à articulação entre a musicalidade e os processos de subjetivação, é prudente mencionarmos o fato de que, tal como qualquer arte, seus impactos subjetivos são incalculáveis *a priori*, e nessa medida o sujeito, ao contemplar uma obra musical, tende a vivenciar diferentes sensações. De uma forma geral, poderíamos julgar que o *gozo*⁴ por meio da escuta musical, qualitativamente variável desde uma audição superficial à paixão dos melômanos⁵, pode representar não só um reencontro com o *sentimento oceânico* (FREUD, 1930), na medida em que harmoniza e/ou sintoniza o sujeito consigo e com o mundo, como também, de forma contrária, pode suscitar o mais intenso sentimento de *estranheza* e descentramento subjetivo (FREUD, 1919). O fato é que a musicalidade produz modos específicos de subjetivação, seja por parte de quem executa seja por parte de quem a aprecia como ouvinte:

⁴ Satisfação psíquica que é distinta do prazer, evidenciando justamente o “além do princípio do prazer”. Especialmente designa diferentes satisfações possíveis que o sujeito desejante e falante pode experimentar em suas relações com os objetos de investimentos psíquicos. J. Lacan formula várias modalidades de gozo, como: o gozo fálico, o gozo a-sexuado, o gozo do Outro e o gozo suplementar ou gozo Outro.

⁵ - Melômano: amante de música e/ou que tem mania musical.

Além da insatisfação existencial que incita o artista a tender para a criação efetiva (os *Wirklichkeiten* de Freud), a música remeteria a esse gozo impossível de dizer e impossível de pensar, um gozo externo ao significante e cuja natureza explicaria sua dificuldade de se deixar transcrever em linguagem. Talvez, assim, possamos imaginar a música como aquilo que, do som ligado à palavra do “traço mnêmico sensorial” (Freud), teria escapado à dominação do “simbólico” (Lacan), ou, dito de outra maneira, como aquilo no som que permaneceria irredutível ao significante. (LAMBOTTE, In: KAUFMANN, 1996, p. 698-99).

Assim, a música abriga uma dimensão enigmática, no que se refere ao modo como toca os sujeitos, especialmente pelo fato de seu registro (sonoro-musical) apresentar-se como aquilo que está aquém e além das palavras.

Por meio principalmente dos estudos de Didier-Weill (1999), temos condições de iniciar uma compreensão acerca das relações entre musicalidade e subjetividade, na medida em que, para pensar essa questão, o autor retoma o conceito de *pulsão invocante* introduzido no percurso e ensino de Jaques Lacan. A *pulsão invocante* nos remete à compreensão acerca de um registro primitivo da sonoridade no psiquismo, o qual se constitui por meio do primeiro objeto com o qual a criança tem contato no mundo: o objeto voz. A fala materna forja uma inscrição sonora no psiquismo e, a partir de então, a pulsão invocante passa a ser aquela força que conduz o sujeito em direção ao que o autor chama de “ponto azul”, inspirado no conceito de “nota azul” batizada por Delacroix em carta dirigida à Chopin. A *nota azul* ou “blue note”, como conhecida no sistema de composição dos músicos de *blues*, seria aquela nota musical que transcende as expectativas temporais e previsíveis, ou, como poderíamos compreender em termos psicanalíticos, seria a nota que resgata o sujeito de sua clivagem simbólica, lançando-o novamente ao tempo anistórico antecedente ao recalque originário:

A existência de um tal “ponto azul” é subtraída a todo saber possível, pois encarna a causa absoluta do sujeito e por sua causa o sujeito, como inconsciente, é fundamentalmente inconsciente. Se não é acessível ao saber, em compensação este ponto é aquilo pelo qual o sujeito acede à possibilidade de ser soberanamente guiado, de ser posto em movimento em direção a. (DIDIER-WEILL, 1999, p. 31).

A musicalidade teria esse atributo de invocação e engendramento da subjetividade, na medida em que a fala materna instaura, por meio de sua melodia, um traço acústico que convoca o sujeito a advir, a responder a essa mesma musicalidade, em busca de alcançar um ponto de sustentação subjetiva que ainda estará por vir. Assim, a pulsão invocante seria fruto dessa primeira marca mnêmica produzida pela sonoridade melódica da voz materna, que teria a representação de um *chamado* ao futuro sujeito: é a demanda materna que em sua presença

mais primitiva seria internalizada pela criança, antes de tudo, como uma *sonoridade musicante*.

Se a pulsão invocante atua no psiquismo como este chamado ao sujeito que advirá somente após o recalque originário, mas que como marca mnêmica primeira deixa o lastro de uma sonoridade convocando-o à existência através da demanda materna, teríamos subsídios para compreender como a musicalidade atrai o ser humano e estrutura também sua subjetividade desde as etapas mais primitivas do desenvolvimento. Especificamente por guardar estreita relação com as marcas mnêmicas primitivas de sonoridade, a musicalidade convoca o sujeito a ex-sistir para além da clivagem simbólica:

Para captar a especificidade desse tempo absoluto gerado pela música, é preciso compreender como ele subverte o tempo maquinal contado por essa máquina que é o relógio: enquanto, no tempo histórico, o presente se precipita para o porvir, no tempo absoluto o que está no por vir já está no presente, como se não houvesse distinção entre o porvir de onde pisca a nota azul e o ritmo que lembra o presente. (DIDIER-WEILL, p. 34, 1999).

Enfim, podemos considerar, por meio do conceito de *pulsão invocante*, que a musicalidade é estruturante da subjetividade, num tempo anterior à clivagem simbólica, endereçada ao futuro sujeito pelo objeto voz e que, dessa forma, torna o ser humano essencialmente um sujeito também musical.

Visando investigar as relações das musicalidades com o psiquismo e considerando variações psíquicas tanto para quem as executa como para quem as contempla, buscamos caracterizar o impacto subjetivo de determinados timbres, harmonias, melodias e ritmos musicais peculiares, os quais favorecem representações psíquicas que harmonizam e/ ou descentram os sujeitos. Em suma, quais seriam as relações entre as características e propriedades musicais e as formações do inconsciente?

Por fim, ao nos debruçarmos sobre a investigação das relações entre as musicalidades e subjetividade, sob o prisma psicanalítico, desenvolvemos uma averiguação destas como processos de subjetivações individuais e coletivas.

Problemáticas e hipóteses iniciais

Considerando a evolução necessária ao campo de saber da Psicanálise, o presente trabalho visa um aprofundamento teórico acerca das relações entre a(s) musicalidade(s) e o

psiquismo, contribuindo significativamente para a interdisciplinaridade de saberes, tanto para a Psicanálise e seu saber-fazer teórico-prático quanto para o universo das artes, de forma geral, e da música, em especial, no que tange aos eventos psíquicos envolvidos nos processos de criação.

Complementarmente, a presente tese vislumbra empreender atualizações teóricas com relação a problemáticas metapsicológicas, sobretudo no que concerne à sublimação, à pulsão, ao desejo e ao advento do sujeito e, de forma geral, tenciona contribuir para aproximações entre psicanálise e música.

Tal como pudemos constatar, são raros os trabalhos de pesquisa em nível de doutorado, em nosso país, que se alçaram a estudar a correlação entre música e psicanálise. Entre essas pesquisas, podemos citar: Castro (2002), com “*Música e Clínica: sonoridades e variações subjetivas*”, estudo em que o autor, partindo da psicanálise freudiana e lacaniana, buscou compreender as relações entre a escuta, as faculdades cognitivas e as sonoridades. Verificou-se a papel da voz na constituição do psíquico e dos sintomas, bem como a pulsão invocante como um real inaudito do inconsciente.

Stahlschmidt (2002), no estudo intitulado “*A canção do desejo: da voz materna ao brincar com os sons, a função da música na estruturação psíquica do bebê e sua constituição como sujeito*”, expõe a pesquisa com sujeitos realizada no Dep. de música da UFRS, no projeto “músicas para bebês”, em que se trabalham atividades musicais com bebês de 0 a 24 meses e seus cuidadores. O trabalho investigou a função da música como atividade lúdica e elemento constitutivo da voz, na construção dos laços mãe-bebê, discutindo suas implicações na estruturação psíquica e na constituição do sujeito.

Silva (2004), em “*Variações quase atonais entre psicanálise e música: a escuta, o silêncio e a musicalidade*”, busca compreender a sublimação como singularização do sujeito e como saída do “mal-estar” na atualidade. A fundamentação teórica baseou-se em Adorno, Freud e T. Reik, pontuando questões que estão em jogo na experiência psicanalítica: o sentido, a singularidade, a escuta, o silêncio, a voz e a interpretação.

Luiz (2010), em “*Música e psicanálise: A afetação musical na vida psíquica*” estuda casos clínicos evidenciando o papel e a importância da música na constituição de identificações dos pacientes, demonstrando, por meio de fragmentos clínicos, os enlaces interpretativos que recorrem às possibilidades subjetivas articuladas às identificações musicais de cada paciente.

No que se refere a pesquisas em nível de mestrado sobre o tema, encontramos o interessante trabalho de Azevedo (2007), intitulado “*Vestígios do impossível – refletindo sobre música a partir da psicanálise*”, estudo em que a autora aborda a música como uma forma possível de se lidar com o vazio, sendo a produção musical algo que singulariza o sujeito pela via da criação, proporcionando subjetivações que engendram alguns “vestígios do impossível” do real.

De acordo com as pesquisas mencionadas, identificamos que trabalharam a relação entre psicanálise e música, estabelecendo articulações com o campo clínico/estudos de casos, as problematizações teóricas acerca da singularização do sujeito e os estudos que enfatizam o laço mãe-bebê.

Considerando nosso interesse de aproximação entre os distintos campos, o da Psicanálise e o da Música, propomos uma ótica diversa ao tentarmos caracterizar, panoramicamente, a importância da(s) musicalidade(s) na constituição psíquica e em sua função de invocação do outro na formação dos laços sociais e culturais. Se a musicalidade é uma linguagem possível endereçada a um Outro e aos outros, qual é o seu diferencial com relação às outras produções artísticas e/ou culturais na constituição dos laços sociais gerados a partir de sua manifestação?

Partindo dos reconhecimentos efetuados por Didier-Weill (1999) acerca da fundamental relevância da(s) musicalidade(s) para a estruturação do psiquismo, em especial a instauração da *pulsão invocante* e a correlata invocação do sujeito, vislumbramos refletir, de modo geral, sobre as musicalidades e sua interface no registro da cultura, propondo pensá-las como atos de invocação na formação do laço social. Dessa feita, o percurso considerado necessário para o desenvolvimento desse enquadre geral exige que também percorramos uma atualização sobre a questão da *sublimação* na Psicanálise.

Por fim, no que se refere aos objetivos específicos deste trabalho, propomos colaborar teoricamente no que definimos como o desenvolvimento de uma *metapsicologia do objeto sonoro-musical*, acentuando a tônica das funções de *contágio*⁶ (WINE, 1992) e de *próximo*⁷ (VEGH, 2005), no laço social entre o sujeito(s) musicante(s) e o(s) sujeito(s) musicado(s). Ademais, algumas questões alicerçam nossa curiosidade investigativa, figurando como pano de fundo no desenvolvimento desta tese. Trata-se de questionamentos sobre a relação entre a

⁶ - O *Contágio* é discutido no capítulo V.

⁷ O *Próximo* e suas delimitações metapsicológicas são apresentadas e discutidas no capítulo V.

música e o homem: Por que a música acompanha o ser humano desde os tempos mais remotos e, sendo assim, por que continuamos a precisar dela? Sob quais aspectos repousa seu valor metapsicológico, a ponto de se tornar muito difícil imaginar a vida sem musicalidade, de maneira que mesmo Nietzsche aventou pensá-la como um erro no caso de sua inexistência?

Pensamos, sobretudo, que articular e favorecer reverberações a partir do encontro entre os campos da Psicanálise e da Música, privilegiando seus enlaces com as dimensões do outro, da cultura e do laço social, torna-se demasiadamente pertinente e relevante em tempos de dessubjetivação, dor e desalento que caracterizam novas modalidades de “mal-estar” típicas da atualidade.

Nossos interesses voltaram-se à compreensão de como determinadas musicalidades e/ou possibilidades de sua expressão impactam subjetivamente os sujeitos, enquanto sublimação e signos culturais. Nesse sentido, buscamos uma compreensão das possibilidades de formação de laço social forjado a partir do artifício da musicalidade, enfatizando suas implicações psíquicas.

Este estudo, portanto, constitui uma pesquisa em Psicanálise de cunho teórico-reflexivo (Psicanálise Implicada), situando-se fundamentalmente dentro da chamada metapsicologia, a partir da tradição teórica de Freud a Jaques Lacan, pressupondo a utilização de diversos outros autores circunscritos nessa vertente teórica. Além destes, utilizamos também diferentes estudiosos do campo da música, da musicologia e da história da música, onde é possível encontrar subsídios teórico-técnicos para o desenvolvimento das problemáticas elencadas como dignas de explanação e investigação.

A presente tese encontra-se estruturada em cinco momentos distintos, porém devidamente articulados. No primeiro capítulo, discorremos sobre algumas questões relevantes no que se refere às possibilidades e características de uma *pesquisa teórica* em Psicanálise, enfatizando suas relações e proximidades com o fazer artístico e a necessária implicação do pesquisador psicanalítico na produção desse tipo de conhecimento.

No segundo capítulo, realizamos um resgate do conceito de *sublimação* em Freud, percorrendo variados direcionamentos dispersos em sua obra, bem como avançamos a partir das contribuições de Lacan ([1959-60]/2008) com relação ao problema sublimatório, sem, contudo, esgotarmos neste momento essas atualizações e desdobramentos entreabertos.

No terceiro capítulo, a partir dos estudos de diferentes autores e, em especial, na esteira do pensamento de Wisnik (1989), efetua-se uma breve *genealogia e antropologia do*

ruído, desembocando em considerações acerca do surgimento da música desde os tempos primitivos, com ênfase na relação do homem com os sons.

No quarto capítulo apresentamos considerações relacionadas às *propriedades musicais* e aos aspectos psíquicos correlatos, culminando no delineamento de uma *metapsicologia do objeto sonoro-musical*, a partir dos estudos de Didier-Weill, evidenciando a íntima relação entre as musicalidades, o inconsciente e a estruturação do psiquismo.

Finalmente, no quinto capítulo, retomamos as questões entreabertas com relação à sublimação, articulando-as neste momento com os processos de subjetivação em sua interface com o registro da cultura. Especialmente, enfatizamos os modos de *invocação do próximo* na formação do *laço social* pela via da *função de contágio*, característica das musicalidades.

1. NOTAS PRELIMINARES SOBRE A PESQUISA TEÓRICA EM PSICANÁLISE: SUAS CONDIÇÕES E POSSIBILIDADES

Falar de pesquisa em Psicanálise suscita questionamentos e controvérsias acerca de suas possibilidades como método investigativo. Isso se deve, entre outras coisas, à ainda persistente ideia positivista de ciência, a qual é subvertida por Freud ao construir e desenvolver a própria Psicanálise, ainda que este tivesse como ambição poder elevá-la ao *status* de uma prática reconhecida cientificamente.

Em nossa pesquisa, tentamos articular teoricamente Psicanálise e Música e/ou as musicalidades, como explicitado anteriormente. Dessa forma, partimos do pressuposto de que as musicalidades, dadas suas características elementares (composição e expressão) e seus correlatos psíquicos, estabelecem relações diretas com o inconsciente. Nesse sentido, a presente tese se desenvolve em busca de compreendermos, no plano teórico, algumas problemáticas psicanalíticas fundamentalmente metapsicológicas, mas que reverberam em preocupações de ordem prática, dizendo respeito às variadas formas de atuação psicanalítica. Pensar o objeto sonoro-musical em sua interface com a Psicanálise permite que nós, do lado do campo psicanalítico, possamos, a partir deste objeto privilegiado (as musicalidades), discutir e avançar teoricamente no corpo da própria Psicanálise. Em nossa tese, partindo dos pressupostos anteriormente apresentados e tendo como foco de interesse o objeto sonoro-musical, perseguimos especificamente uma compreensão acerca da questão da música em sua relação com a formação do laço social, pensada a partir da via de contágio e de invocação do próximo. Em linhas gerais, nossa empreitada investigativa propõe uma relação profícua, pensando em termos de pesquisa, entre Psicanálise e Cultura.

Assim, a fim de contextualizarmos esta reflexão sobre Pesquisa e Psicanálise, é necessário inicialmente compreendermos o campo do conhecimento científico e seu desenvolvimento histórico como constituinte das produções de Saber. Por essa razão, é pertinente destacarmos a passagem da *ciência clássica* para a *ciência moderna*, uma vez que tal evolução nos aponta para mudanças paradigmáticas importantes do ponto de vista epistemológico que reverberam, por sua vez, no constructo teórico da Psicanálise.

1.1 Do natural às produções de sentido

Inicialmente, é prudente lembrarmos-nos, conforme apontam alguns autores, como Prigogine (1997), por exemplo, que a passagem da ciência clássica para a ciência moderna marca um rompimento com a racionalidade essencialmente naturalista. Inaugura-se outra ordem representada por uma racionalidade distinta, de maneira que a partir daí constitui-se, segundo o próprio autor, uma “nova aliança” entre o homem e a natureza. A concepção de natural, implícito na racionalidade clássica, compreende o homem como sendo distinto dessa natureza que o circunda, e não apenas isso, mas, principalmente, considera o mundo como algo naturalmente passível de ser decifrado pelos seus métodos (naturalistas). Em suma, pressupõe-se, na ciência clássica, que o mundo seria organizado por leis imutáveis que o estruturam, e que caberia à prática científica desvendar sua organização e funcionamento. Nesse sentido, todo o naturalismo, na busca por decifração dessas leis imutáveis e deterministas, necessariamente acaba por excluir o humano de seu vínculo com o mundo, de maneira que a subjetividade não encontra aí espaço e é mesmo segregada dos métodos experimentais e empiristas, a partir de um esforço e de um “refinamento” que almejem a objetividade dos dados.

Assim, podemos compreender, conforme nos afirmam Prigogine (2002) e Wine (1992), que uma *nova aliança* entre homem e natureza surge de novos pressupostos inerentes ao advento da chamada *ciência moderna*. A partir desse novo modelo científico, aponta-se para uma concepção de natureza em que o próprio homem está situado no interior deste mundo que ele mesmo tenta compreender, de maneira que não se trata mais de um mundo cuja essência está pré-determinada para sempre e onde a função da ciência seria apenas revelá-la. No cerne dessa passagem, situa-se uma metamorfose paradigmática, no campo científico, cuja prática não se encontrará mais necessariamente dissociada da cultura de uma forma geral. Como aponta Wine:

A metamorfose [...] renova as concepções das relações dos homens com a natureza e, conseqüentemente, possibilita apreender a ciência como prática cultural, e não mais como prática dissociada da cultura, ou até mesmo como uma prática que ameaça a cultura. (WINE, 1992, p.18-19).

Nesse mesmo ponto, situaríamos de bom grado a situação da Psicanálise (entre outros saberes) como uma modalidade de fazer científico que se configura, em sua particularidade,

como similar a esta nova aliança constituída pelo advento da ciência moderna.

A partir de tais transformações paradigmáticas, a tão sonhada “neutralidade” do pesquisador para com seu objeto se torna uma ilusão que se desnuda diante de nossos olhos. Podemos então compreender que, até mesmo nas ciências exatas (a física seria um bom exemplo disso), a subjetividade do cientista o induz a forjar um determinado objeto, apreendê-lo sob determinada ótica específica, o que, em última instância, implica resultados que já foram impregnados de subjetividade em seu trajeto de averiguação.

O que pensarmos então a respeito das ditas “ciências humanas”? Diante do campo humano, considerado como passível de investigação, a conexão entre sujeito e objeto se torna ainda mais clara e irrefutável, uma vez que, nesse caso, o próprio objeto de pesquisa refere-se ao sujeito ou às suas produções (culturas, comportamentos, desejos etc.).

Dessa forma, o que nos interessa nesta breve reflexão é situarmos as condições possíveis de uma pesquisa em Psicanálise. Portanto, não comentaremos em detalhes as demais pesquisas em ciências humanas.

1.1.2 As ciências e a Cultura

Como nos lembra Prigogine (1997), a ciência sofre e também é, ao mesmo tempo, produtora das variadas transformações características da contemporaneidade. Quando, num primeiro momento, o racionalismo científico pautava-se por certezas, métodos lógico-deterministas, podemos identificar a passagem para uma flutuação e relativização de todas as descobertas humanas. Ao que o autor se refere como sendo “*o fim da certeza*”, identificamos o que nos interessa enfatizar com relação aos modos de produção de desenvolvimento científico nas suas diversas áreas. Ou seja, referimo-nos, especificamente, ao fato de que uma determinada descoberta passa a revelar-se, então, não como Verdade, mas sim como *uma* dentre as *várias verdades possíveis*. Assim, qualquer descoberta é apenas uma entre toda uma gama de possibilidades, e é prudente compreendermos que tais possibilidades estão necessariamente articuladas ao modo como apreendemos nosso objeto: estamos nos referindo então à questão do método. Nesse sentido, observamos que, dada a relação estreita entre sujeito e objeto, o método empregado revelará aquilo que lhe é possível dentro de seus pressupostos investigativos. Com relação ao *fim das certezas* no campo do fazer científico, é importante resgatarmos ao caracterizá-lo que, enquanto pautada pela racionalidade, a ciência baseia-se na repetição. E baseia-se na repetição, ou seja, na validação de hipóteses, a partir de

uma reprodução que seja capaz de conduzir aos mesmos resultados, uma vez que se parte do pressuposto de que seu objeto é constituído de uma ordem dada *a priori*, natural e eterna, de maneira que “A natureza seria aquilo que exclui, de um lado, o acaso da matéria e, de outro, o artifício do homem: é, portanto, o lugar da ordem, da necessidade e da universalidade”. (WINE, 1992, p.14).

Numa mesma linha de raciocínio, ao restabelecer os pilares da crítica ao saber e à razão Iluminista e a partir de Adorno e Horkheimer, no que se refere ao estatuto do conhecimento, Rouanet (1989), considerando a eterna *repetição* do *sempre-igual* inerente ao positivismo, pontua:

Mas se a verdade, entendida como “um momento da práxis correta”, é um encontro, não com o real, mas com o virtual, não com o que é, mas o que não é ainda, segue-se que essa razão, que exclui o novo, é de fato irracional, e que a consciência que dela deriva é, no sentido rigoroso, falsa consciência. (p.357).

Interessante e contundente a compreensão do autor evocando a temática da falsa consciência e/ou as ilusões dessa consciência, com relação às possibilidades de construção do conhecimento. Fica-nos evidenciada assim a magnitude dos limites cerceados pelo próprio método em questão, na medida em que este seria incapaz de considerar os desvios e imprevistos como dignos de valor na constituição dos saberes.

Já em nossa atualidade, cujas estabilidades deixam de se configurar, dando lugar à natureza do *instável* e das *incertezas* (BAUMAN, 1998), nos mais variados contextos e sentidos, podemos presumir que também o fazer científico obriga-se a apreender esta organização aparentemente e superficialmente caótica, se quiser levar adiante suas tarefas investigativas. A abertura ao novo, ao inesperado, à surpresa de determinados resultados e descaminhos, no transcorrer do emprego de uma determinada metodologia, em suma, não necessariamente enfraquece o valor de um processo investigativo, mas, ao contrário, possibilita que esteja em condições de considerar as infinitas possibilidades que se insinuam por entre a busca cega pelas “certezas frias”. Em outras palavras, em contraposição à repetição característica do racionalismo científico, vemos emergir a necessidade de metodologias que considerem também como parte imprescindível de seu processo uma *criatividade* por parte do pesquisador, aquilo que o universo das artes já explora tão bem desde seu nascimento. Compreendemos então que uma produção de conhecimento que não exclui a subjetividade, mas antes a considera como constitutiva de todo e qualquer discurso possível, inclusive o científico, nos aponta para o fato de que todo e qualquer sentido

estabelecido no universo é sempre da ordem do *artifício*. Assim: “[...] toda ordem acaba se revelando local, temporal, contingente e relativa” (WINE, 1992, p.15). É nesse ponto que nos toca, em especial, para estabelecer o lugar da Pesquisa em Psicanálise.

1.2 A(s) pesquisa(s) psicanalítica(s)

Poderíamos de antemão esclarecer que, quando falamos de Pesquisa em Psicanálise, geralmente a associamos diretamente ao método clínico, que se refere então à pesquisa realizada a partir de estudo de caso. Contudo, para além dessa modalidade, teríamos o que alguns autores, como Herrmann (2004), consideram como “clínica extensa” ou “clínica em extensão”, que se referem então às pesquisas que têm como seu objeto a cultura, a sociedade, o trabalho, as instituições, enfim, os múltiplos campos em que habita o humano, razão pela qual se faz possível uma compreensão psicanalítica. Demarcamos aqui, para a nossa reflexão, a existência, em alguns destes casos, de um campo a ser investigado. Por fim, teríamos a Pesquisa Teórica Psicanalítica. Considerando o nosso objeto de estudo neste trabalho, a saber, as musicalidades (a sublimação e o laço social), nossa intenção é refletir aqui sobre as condições de uma pesquisa teórica psicanalítica, de forma que, apenas à guisa de comparação, mencionaremos as demais modalidades de pesquisa citadas anteriormente.

A partir de nossa investigação acerca de publicações sobre a pesquisa teórica em Psicanálise, pudemos perceber, num primeiro momento, o que é de uso comum como prática metodológica, ou seja, aquilo que existe de comum entre as pesquisas clínicas, clínicas em extensão e teóricas. Constatamos, pela leitura de alguns autores, como Nogueira (2004), por exemplo, (assim como o próprio Freud), a concepção de que não se separam pesquisa psicanalítica de pesquisa clínica, por entenderem que o que funda a psicanálise é a prática clínica, como práxis mesmo, no sentido da produção de um saber que é caracterizado no seu próprio fazer. Por outro lado, não devemos nos esquecer de que, ainda que a Psicanálise seja fruto de uma práxis propriamente dita, Freud dedicou-se exaustivamente na elaboração de sua chamada *metapsicologia*, ou seja, na construção de um arcabouço teórico que fosse capaz de dar sustentação e base para as ocorrências passíveis de serem vivenciadas na clínica. A metapsicologia freudiana situa-se num para-além de toda e qualquer observação possível, de maneira que se trata então, necessariamente, de um constructo teórico que se constitui como

uma *produção de sentido*, de forma que sua função seja a de subsidiar a sustentação e reflexão acerca dela mesma (a própria teoria). Percebemos, nesse caso, que adentramos num campo em que a investigação psicanalítica necessariamente se forja de maneira diferente das pesquisas clínicas, ainda que tenha em seu pressuposto o saber fundamentalmente clínico.

Segundo Herrmann (2004), em pesquisas psicanalíticas, sejam clínicas, em extensão e/ou teóricas, todas teriam em comum o método interpretativo e a “ruptura de campo”, salvo suas particularidades específicas. Ainda segundo o autor, a Psicanálise seria o próprio método interpretativo em ação e não uma teoria. Do nosso ponto de vista, obviamente que hesitaríamos em reconhecer que a Psicanálise não é uma teoria, ainda mais que se trata de uma práxis, em que prática e teoria emergem entrelaçadamente, compreendendo que sua prática contém em si um saber. Contudo, entendemos que o autor visa enfatizar que Freud, ao inaugurar a Psicanálise, estava principalmente desenvolvendo um método possível de cura para as neuroses de seus pacientes. Método que, diga-se de passagem, subverte a racionalidade costumeira e abre espaço para o advento do sujeito: “[...] ao criar a situação analítica, Freud estava a introduzir um método novo na arte de curar, um novo caminho que precisamente a arte havia melhor explorado, fato que não lhe escapou, evidentemente”. (HERRMANN, 2004, p.52).

Em suma, ao empregar o método da associação livre, Freud rompe com o determinismo lógico da racionalidade científica de sua época, abrindo as portas da subjetividade e da implicação do próprio sujeito no possível desvelamento de suas causas psíquicas. Interessante atentarmos, então, primeiramente, para a prática clínica desenvolvida por Freud, que se caracteriza metodologicamente por uma aposta em uma possível *criatividade* implícita no processo da livre associação, de maneira que esta é necessariamente singular e específica a cada sujeito, demonstrando que os sentidos latentes a serem revelados pela análise pressupõem caminhos discursivos singulares no desdobramento da fala do Sujeito⁸. Aqui observamos então que a Psicanálise, como método, já aposta numa implicação direta do sujeito, ao contrário da racionalidade científica que o exclui, em sua busca por neutralidade e imparcialidade. Segundo Rouanet (1989):

⁸ A concepção de Sujeito na Psicanálise refere-se não ao indivíduo em si, à pessoa, mas ao sujeito psíquico (do inconsciente), sendo então equivalente a um modo/momento de subjetivação. (WINE, 1992).

É possível criticar, *a contrario*, a epistemologia positivista, partindo das características do modelo freudiano, cujos critérios de validação e falsificação são qualitativamente outros: nele, a validade das proposições supõe não a exterioridade do sujeito da investigação com relação a seu objeto, mas a intersubjetividade da relação terapêutica, não a correspondência com a realidade, mas com a virtualidade de um estado de coisas antecipado, não uma vinculação imediata com seu domínio de objetos, mas a mediação expressamente assumida de um *a priori*, que condiciona a objetividade dos seus enunciados. (ROUANET, 1989, p. 359).

Interessante ainda constatarmos que, enquanto a racionalidade clássica pressupõe um fechamento em torno dela mesmo, na medida em que a subjetividade é excluída, a Psicanálise, por sua vez, inclui a noção de *vazio* (LACAN, [1959-1960]/2008) como constitutivo do todo, se quisermos e pudermos ainda pensar em algo que seja considerado completo. O fato é que a Psicanálise, sobretudo a partir do *retorno a Freud* efetuado por J. Lacan (1901-1981), considera definitivamente esse vazio como constitutivo do sujeito psíquico, o que, em termos teóricos, se refere ao núcleo do registro do *Real* (LACAN, [1959-1960]/2008) e ao pulsional em si incognoscível (FREUD, [1915]/1996); em suma, aquilo que está para além da simbolização, mas que atua como *uma falta que insiste em não se inscrever* (LACAN, [1959-1960]/2008), evidenciando a presença de sua ausência.

Por esse viés de entendimento, é possível considerarmos toda produção de sentido como sendo da *ordem do artifício*, como uma possibilidade de produzir sentido acerca daquilo que está sempre num para-além, uma vez que, com a Psicanálise, compreendemos que *a verdade é sempre não-toda* (LACAN, [1959-1960]/2008).

Articulando tais considerações com a implicação do sujeito nas produções de sentido realizadas por meio do método psicanalítico (Psicanálise em *Intensão*⁹), apontamos a partir de agora algumas especificidades de uma Pesquisa Teórica em Psicanálise.

⁹ Psicanálise em *Intensão* – noção desenvolvida a partir das considerações de J. Lacan acerca das possibilidades do entrecruzamento da Psicanálise X Pesquisa (universidade). A Psicanálise em *extensão*, segundo alguns autores, caracterizaria as pesquisas psicanalíticas da clínica ampliada, a pesquisa realizada a partir dos variados campos de atuação do psicanalista. Já a noção de Psicanálise em *Intensão* seria utilizada para caracterizar em especial os estudos teóricos, delineando-se para além da decifração dos textos uma implicação e uma nova produção pelo pesquisador: de sua implicação à possibilidade da novidade no campo teórico. Por fim, o termo *Intensão* (com s) pressupõe a noção de aumento de tensão remetida à implicação psíquica do pesquisador psicanalítico com relação à própria pesquisa, na medida em que esta é constituída pelo estudo teórico e pela experiência psicanalítica do pesquisador (re)situando-o também enquanto sujeito.

1.2.1 Psicanálise Implicada: as particularidades da Pesquisa Teórica Psicanalítica.

Tal como na pesquisa clínica, em que o sujeito está implicado não menos que o próprio pesquisador, o mesmo ocorre em uma pesquisa teórica, contudo, apontamos e ressaltamos aqui a implicação do pesquisador diante de determinado objeto de estudo, bem como sua determinação, como sujeito, na construção de uma análise. Ao investigarmos e compararmos as possibilidades de pesquisa clínica e teórica em Psicanálise, observamos que Iribarry (2003) pontua a questão da *transferência* em ambas as situações.

Num primeiro momento, percebemos e reconhecemos com facilidade a questão transferencial na prática clínica; já em uma pesquisa teórica, como isso se constituiria? Numa modalidade de pesquisa cujo objeto é abstrato, que tipo de transferência poderia existir a partir do contato do pesquisador com seu campo e/ou tema de estudo?

Iribarry (2003) nos chama a atenção para o fato de que mesmo numa pesquisa teórica existe *transferência*. Ou seja, ao debruçar-se sobre um arcabouço teórico que estuda e em que pretende avançar, o pesquisador estabelece uma relação transferencial com o próprio conteúdo investigado, na medida em que esses materiais o tocam de determinada forma para além da racionalidade empregada na própria leitura de um texto em particular. No caso específico do desenvolvimento de nossa tese, é certo que todo o percurso investigativo está já subjugado também por nossa transferência com relação aos objetos sonoro-musicais. Segundo Iribarry (2003), na medida em que lemos, estudamos e nos esforçamos para compreender qualquer que seja a articulação teórica, não só a nossa racionalidade está ativa como também processos inconscientes e intuitivos ocorrem disparados pela estranheza de nosso objeto e campo de investigação, a saber, a própria teoria. Consideramos ainda, nesse caso, que tal caráter de *estranhamento* disparado pelos textos não diz respeito ao mesmo estranhamento vivenciado pelo leigo. O estranhamento vivenciado pelo pesquisador psicanalítico é de outra ordem, de forma que, para além de um não-senso meramente compreensivo, subsiste um possível remanejamento de seu lugar como sujeito a partir de sua experiência clínica (como analista e como paciente). Isso, por fim, diferencia definitivamente o que poderíamos considerar como uma pesquisa teórica *sobre* Psicanálise e uma Pesquisa *em* Psicanálise.

Em suma, a partir de tal articulação, compreendemos que pesquisa teórica sobre psicanálise qualquer um, mesmo que não seja analista, pode ser capaz de realizar. Já uma pesquisa *em* Psicanálise pressupõe um desenvolvimento teórico atravessado diretamente

pelas experiências do pesquisador como sujeito - analista e/ou paciente, mesmo naquelas de cunho e desenvolvimento essencialmente teóricos.

Com relação à questão da *transferência* na pesquisa psicanalítica, convém distinguirmos seus destinos distintos na pesquisa clínica e teórica, seguindo o pensamento de Iribarry (2003). Segundo o autor, enquanto na situação da prática clínica a transferência é dissolvida (no sentido de ser interpretada) na situação de pesquisa psicanalítica a mesma deve ser então *instrumentalizada* para se tornar um texto metapsicológico. Notemos que o autor refere-se a uma instrumentalização no sentido de uma sistematização acerca daquilo que o pesquisador transfere inconscientemente com relação às teorias que estuda e que lhe deslocam de lugar. Isso porque o processo de investigação teórica em Psicanálise não se desenvolve somente a partir de leituras rigorosas e ávidas por montar os “quebra-cabeças” das lacunas do pensamento freudiano, mas também pela intuição disparada no pesquisador ao ter contato com a natureza peculiar da própria Psicanálise, uma vez que esta versa sobre o próprio sujeito e sua própria constituição. Em suma, ao ter contato com a obra psicanalítica como leitor, e ainda mais como investigador do próprio arcabouço teórico, o pesquisador já está implicado de antemão na medida em que o que ele estuda e lança-se a compreender diz respeito a ele mesmo: “Na ciência moderna, a subjetividade não fica relegada ao domínio do falso, mas, ao contrário, pode ser índice de uma nova verdade prestes a irromper no campo da racionalidade” (WINE, 1992, p.23).

Ao desenvolvermos então um ensaio metapsicológico, estamos abordando o desenvolvimento de uma pesquisa cuja natureza é abstrata em suas últimas consequências, de maneira que o manejo do método psicanalítico tem que necessariamente ater-se e considerar determinadas características peculiares no que tange a essa relação entre pesquisador e objeto. E lembremo-nos de que Freud desenvolveu um método de investigação sobre o próprio ser humano, bem como suas produções, em que, apesar de haver seus pressupostos, enfatiza que a Psicanálise deve ser re-inventada em cada caso. Tratando-se de uma pesquisa teórica em que se almejam avanços na própria teoria, isso não poderia ser diferente. Assim, acerca da pesquisa psicanalítica, Iribarry (2003) pontua: “Ela é sempre uma apropriação do autor que depois de pesquisar o método freudiano descobre um método seu, filiado a essa vertente e o singulariza na realização de uma pesquisa”. (p.2).

Notemos que essa *singularização* do método psicanalítico do qual nos fala o autor está em estrita conexão com a *instrumentalização da transferência* do pesquisador, a que nos referimos acima. Ou seja, ao delimitarmos um objeto específico de interesse para pesquisa,

do qual desembocará numa contribuição teórico-reflexiva, estamos diante de um objeto que não fala por si só, mas principalmente fala através da boca, das intenções, do imaginário, da criatividade e dos atos do próprio pesquisador. Em nosso caso em particular, interessamo-nos pelas musicalidades a partir de problemáticas psicanalíticas, contudo, nossa predileção por tal tema se deve, antes, à maneira singular que tal objeto nos toca e nos constitui também como sujeito de experiências acústico-musicais. Acerca desse aspecto, Rouanet (1985) comenta: “O imaginário, esfera ambígua que foge diante da verdade, mas onde ela se refugia e onde pode, obscuramente, ser reencontrada, é, por excelência, o reino das “coisas ouvidas”, restos acústicos onde se encadeia o trabalho de fabulação” (p. 299).

Esse fato nos remete a algumas condições possíveis para a elaboração de um estudo metapsicológico em Psicanálise. Acerca disso, apontamos para um entrelaçamento necessário (estratégico neste caso) da subjetividade com a objetividade para a produção de um trabalho dessa natureza. Enfatizando a questão do procedimento psicanalítico como método, talvez, no caso das pesquisas teóricas, nos fique ainda mais clara a questão da criatividade enquanto requisito primordial para essa modalidade de produção de sentido.

De sua implicação de sujeito, o autor da experiência procura a vivência de algo concreto, mas repleto de fantasias, às quais põe em diálogo com a alteridade. De sua implicação objetiva, o autor da experiência busca uma aprendizagem com e a partir da vivência. Por isso o ensaio reúne o território da irracionalidade artística com o de uma ciência organizada para a produção do conhecimento. Assim, o ensaio implica liberdade de espírito. (IRIBARRY, 2003, p. 9).

Percebemos então que, ao nos aventurarmos numa pesquisa teórica em Psicanálise, que terá como produto um ensaio ou texto metapsicológico, faz-se necessária ao pesquisador a objetividade almejada por meio do entendimento profundo acerca das delimitações conceituais. Todavia, também necessita de uma capacidade de fazer-se sensível e atento às próprias determinações subjetivas disparadas pelo seu contato com o objeto, ou seja, o diálogo que estabelece consigo mesmo e com o Outro de si proporcionado a partir de seu contato humano, demasiadamente humano, com o seu objeto de estudo. De forma análoga, considerando que as possibilidades criativas e seus correlatos diretos no campo do conhecimento (a produção de novos sentidos) dependem necessariamente dos avatares da subjetividade, Rouanet (1989) afirma:

Num certo sentido, todo conhecimento é projeção: pois ele supõe, além das impressões recebidas pelos sentidos, o trabalho de reflexão pelo qual o sujeito elabora esse material e o restitui, sob a forma de saber estruturado. Ele implica a

produção do novo, pois o sujeito devolve ao real mais que o que dele recebeu. (p. 357).

Ou seja, não há produção do novo sem que seja mobilizada a própria subjetividade, constituída por seus aspectos imaginários e fantasísticos, dos quais se estruturarão sentidos possíveis. Exatamente como também nos sinaliza o poeta Ferreira Gullar (2012), quando conclui que: “Não é certo dizer que Shakespeare, ao criar seus personagens, tenha revelado a complexidade da alma humana; na verdade ele a inventou.” (GULLAR, 2012, p. 41).

Dentro dessa perspectiva, podemos conceber que o caráter subjetivo na produção de um ensaio metapsicológico deve ser considerado de maneira estratégica, como condição de possibilidade mesmo, para que o avanço teórico possa ser alcançado. A possibilidade de avanços teóricos, ainda que baseados em determinado campo, objeto e /ou caso clínico que os evidenciem, dependem também, se não fundamentalmente, da atividade criativa do pesquisador psicanalítico. Com relação ao nosso trabalho de pesquisa e estando as musicalidades figurando aqui como objeto eminente de interesse psicanalítico, é de se presumir o quanto somos, enquanto sujeito, tocados e movidos por elas.

Não nos esqueçamos, da mesma forma, que por si só toda criatividade é e deve ser sempre transgressora, sendo esse imperativo à transgressão uma condição de possibilidade mínima para a sua realização. Referimo-nos a uma transgressão não no sentido de desobediência e imprudência metodológica, mas antes de ímpeto a ultrapassar e questionar postulados que correm o risco de tornarem-se obsoletos dados seus significados cristalizados e pouco re-questionados. A esse respeito, Hornstein (1990), de maneira direta, tece alguns comentários no que concerne ao que poderíamos compreender como uma “inibição da criatividade e da inventividade” presente em algumas pesquisas psicanalíticas, talvez à custa de uma adesão idealizada na sua relação com uma tradição teórica:

Há uma tendência a transformar o estudo dos textos – tanto de Freud como dos autores pós-freudianos – em um meticuloso estudo de seus detalhes, sem jamais colocá-los em questão e recolocar os princípios. Não deveriam ser evitadas, em suma, as inclinações escolásticas? O trabalho teórico em psicanálise deveria restabelecer os fundamentos e assim recuperar as exigências que o animam. Em síntese: deveria, creio, procurar incorporar outra vez a modalidade de interrogação freudiana, substituindo a idealização pela identificação. A idealização perpetua uma forma regressiva de vínculo com o objeto. Na identificação, o idealizado passa a ser patrimônio intrapsíquico, tomando possível a atividade sublimatória. Dizer-se freudiano supõe recuperar a inventiva teórica de Freud: é esta a dimensão que deve ser resgatada de tantas ritualizações e estereotípias. (HORNSTEIN, 1990, p.19-20).

Portanto, lançar-se ao desafio, ainda que com moderada pretensão, de propor articulações inéditas e significativas ao campo da Psicanálise prescinde de uma identificação com o seu saber ao lugar de uma idealização dogmatizante, confiantes de que a identificação nos conduzirá à transgressão criativa (quicá sublimada!), sendo os seus resultados a produção de algo da ordem do novo.

Esses seriam alguns apontamentos específicos necessários para o avanço da própria Psicanálise enquanto campo de saber, na medida em que, por ser sempre um arcabouço teórico em aberto, podemos e devemos nos arriscar até mesmo na construção de uma “*alta teoria*” (HERRMANN, 2004), ou seja, a fundamentação de um desenvolvimento teórico que incorpore a própria crítica epistemológica da teoria em questão, na medida em que isso se faz metodologicamente necessário, pois como nos diz o próprio Herrmann (2004): “A psicanálise continuará a existir enquanto puder ser reinventada dentro dela mesma”. (p.79).

Nessa mesma perspectiva, Iribarry (2003) compara o processo criativo necessário ao pesquisador psicanalítico ao de qualquer autor literário, ou mais radicalmente até com a figura do louco, enfatizando que o que distinguiria os dois casos é que, na pesquisa, à fantasia do pesquisador é atribuído um sentido, ao passo que o delírio carece dele. Assim, compreendemos que é necessário ao pesquisador psicanalítico, e em especial ao teórico, que se utilize do sangue da ficção, da imaginação e da fantasia, assim como o escritor ou o louco em seus devaneios. É imprescindível que entendamos isso como um processo necessário em que é possível legitimarmos a subjetividade e a implicação do sujeito na produção do conhecimento. Trata-se de um apontamento para a necessidade de um exercício de sensibilidade que vai além da ciência propriamente dita, sendo capaz de enunciar conhecimentos profundos acerca do homem. Em suma, a pesquisa psicanalítica depende da especulação e teorização metapsicológicas que se aproximam do universo da fantasia para constituir seus avanços significativos:

De fato, “Observar, pensar e imaginar coincidem totalmente e fazem parte de um só e único processo dialético. Quem não utiliza a fantasia poderá ser um bom verificador de dados, mas não um investigador”. (BLEGER, apud: SILVA, 1993, p.22).

Assim, poderíamos compreender que a observação é realmente parte importante de qualquer pesquisa, contudo, o sentido possível a partir daí dependerá, dentre outras coisas, da complementaridade subjetiva inerente a uma prática científica atrelada à cultura e ao sujeito e – no caso do pesquisador psicanalítico – à sua experiência clínica. Na mesma linha de raciocínio, Caon (1994), enfatizando a questão referente à criatividade no processo de

pesquisa psicanalítica, pontua: “A metapsicologia é um gênero literário de ensaios científicos” (s.p.). Nessa medida, Caon (1994) reconhece e admite como autor o pesquisador psicanalítico que, ao realizar um ensaio metapsicológico, mais que criar um texto, elabora uma obra também de natureza literária. Complementando ainda o raciocínio de Caon (1994), diríamos, a partir de tal entendimento, que o nascimento do pesquisador psicanalítico – e/ou seu renascimento por meio de suas novas atividades de pesquisa – estará sempre diretamente ligado ao seu próprio advento como sujeito causado pelo contato de si com os estudos e produções teóricas que o antecedem.

[...] não é possível ao pesquisador psicanalítico situar a metapsicologia freudiana sem se situar a si próprio. A explicitação do campo metapsicológico acompanha a explicitação da posição do pesquisador psicanalítico. [...] Mais do que estar e ser iluminado pelo forjamento de um novo conceito psicanalítico, o pesquisador psicanalítico é ressituaado pelo embaraçamento e pela perplexidade de um novo ato psicanalítico. Assim sendo, o conceito psicanalítico será efeito do ato psicanalítico. (CAON, 1994, p.167).

Levando em consideração este aspecto de *ressituar-se subjetivamente*, necessário ao pesquisador psicanalítico, Nogueira (2004), com relação à pesquisa teórica em Psicanálise, também arrisca dizer que ela não é só teórica, na medida em que a Psicanálise não separa a prática da teoria. Ou seja, reconhecemos antes de tudo a *implicação* do próprio pesquisador em sua produção como condição necessária para que esta ocorra, mediante a instrumentalização de sua transferência com relação ao campo de estudo.

Em suma, toda pesquisa em Psicanálise é também clínica, visto que o processo metodológico condizente aos seus postulados re-situa a posição do pesquisador frente ao seu objeto, conduzindo-o a uma nova produção de sentido – dependente de um processo criativo disparado pelos enigmas e indagações teóricas a partir de sua vivência como pesquisador e como sujeito.

Ao falarmos do próprio ato psicanalítico, convém agora finalizarmos nossa reflexão considerando o lugar da *alteridade* com relação à produção de uma pesquisa teórica em Psicanálise bem como a inscrição da *falta* (LACAN, 1958 [1957]/1999) em sua própria constituição.

Ao término de um percurso de pesquisa, todo o processo criativo do pesquisador psicanalítico vem à tona, expondo a alteridade, aquela que venha representar o Outro da pesquisa, assim como Freud fazia por meio de suas correspondências e conferências psicanalíticas. Ou seja, após a imersão no mundo de si mesmo, no esforço contínuo de, ao

mesmo tempo, compreender profundamente os conceitos já estabelecidos e manter a sensibilidade e a coragem fantasística em aberto para a possibilidade de constituir novas conjecturas, a produção de um texto metapsicológico é posta à prova mediante sua relação com a alteridade representada pelos pares de um determinado campo de saber.

Portanto, a relação do pesquisador psicanalítico com esse outro [...] permite a construção do trabalho metapsicológico da pesquisa. [...] Desta maneira, queremos indicar que a alteridade se liga diretamente à questão do método na situação psicanalítica de pesquisa. (CAON, 1994, p. 165.).

Concluindo nossa breve reflexão acerca das condições básicas necessárias para a produção de uma pesquisa teórica psicanalítica, em especial o desenvolvimento de conceituações metapsicológicas, pontuamos que, da mesma maneira que o método interpretativo visa à sua realização quando a produção imaginária do paciente transfere-se para a alteridade do analista, retornando ao analisante de forma invertida, a própria produção teórica em Psicanálise se fará por meio deste dispositivo de retorno ao analista (perpassado pelo outro).

Espera-se assim que o final de um trajeto de pesquisa se caracterize por um encerramento provisório de determinados questionamentos referentes a uma problemática, e que tais conclusões encerrem apenas uma etapa, sempre transitória, a partir da qual se mobilizem também outros pesquisadores a novas aberturas e possibilidades disparadas pelas produções psicanalíticas. A esta característica de abertura, abertura trágica (poderíamos considerar), inerente às articulações teóricas situadas no campo psicanalítico em contraposição à busca de certezas cegas, Birmam (2007) em *Prefácio* escrito para o livro de Castiel (2007), considera o desenvolvimento e final de um doutorado como sendo um ponto de chegada e ao mesmo tempo de partida:

Vale dizer, de sua douta produção, o pesquisador deve encará-la como um percurso que delineia a constituição de um campo de trabalho e de uma problemática teórica que lhe possibilitará entreabrir novas sendas no futuro. [...] é uma linha de pesquisa que se inaugura [...]. (BIRMAN, 2007, p.6).

Comprendemos que em tal momento (chegada/partida) se concretiza a oportunidade de o pesquisador/autor oferecer seu novo objeto de criação ao *outro* (LACAN, 1958 [1957] 1999), de onde se tornará possível transcender a relação imaginária/fálica de completude estabelecida com o próprio trabalho, uma vez que sempre corremos o risco ingenuamente

positivista de se perseguir, que, no entanto, sempre buscamos evitar. De nosso processo investigativo, no interior de nossa própria trama subjetiva, posta em conflito por indagações, questionamentos e inquietudes teóricas despertadas pelo próprio desenvolvimento de uma pesquisa, situa-se para além de nosso esforço voluntário e consciente, um desejo de controle e dominação sobre aquilo ao qual nos debruçamos a compreender. Nesse objeto de pesquisa, a intersubjetividade alteritária (subjetivações a partir do laço social), constituída a partir de um trabalho realizado, o caracterizará como objeto-artifício, em que o que interessa e atesta sua validade é sua capacidade de produzir novos sentidos e a abertura de novos horizontes conceituais pertinentes ao campo teórico da Psicanálise. Mais do que verdades e fechamentos que só poderiam constituir-se mediante equívocos de intencionalidade com relação ao desenvolvimento de quaisquer pesquisas, seu novo objeto, a saber, sua produção teórica, deve trazer a marca da incompletude (sempre insuperável, porém, contornável!) de forma que possa ser também detectada pelos outros que a recebem e a reconhecem promovendo novas aberturas e questionamentos.

Tendo sido apresentadas algumas considerações metodológicas preliminares, nos encaminhamos ao nosso tema e às nossas problemáticas de interesse: a Sublimação, as Musicalidades e o Laço Social.

2. SUBLIMAÇÃO: QUESTÕES ATUAIS EM PSICANÁLISE

Pensar e articular o conceito de *sublimação* em Psicanálise não é tarefa simples, de maneira que tal empreitada coloca diretamente o pesquisador psicanalítico em contato com verdadeiros fragmentos textuais, a partir dos quais percebemos que Freud, ao longo de sua obra, demonstrava, ainda que de maneira indireta, uma preocupação sempre crescente em definir tal conceitualização. Ao revisitarmos o percurso de Freud com relação a esta questão, fica-nos evidente que, se num primeiro momento, figuram ligeiras menções à noção de sublimação, como recurso explicativo para outros aparatos conceituais em desenvolvimento, posteriormente e ao longo de demais estudos, sua preocupação com relação a esta problemática retorna, caracterizando então uma necessidade de entendimento e investigação acerca da sublimação como sendo uma das questões mais instigantes para a Psicanálise.

Em relação a esse conceito, toda a ausência de sistematização, enquanto definição conceitual estrita no pensamento freudiano sobre esta questão, dispara em nós, pós-freudianos, uma sensação muitas vezes de esta ser uma problemática psicanalítica distante da prática cotidiana, e que talvez por isso inspire uma equivocada impressão de que tais estudos – que elegem a sublimação como foco de interesse – se apresentem de maneira secundária dentro de uma suposta hierarquia valorativa, no que concerne à aplicabilidade e articulação entre teoria e prática. Tal ausência, no entanto, parece ser, paradoxalmente, produtiva. Ora, justamente por Freud nos deixar como legado verdadeiros enigmas com relação à sistematização e definição da *sublimação* para a Psicanálise, o contato com essas indicações lacunares nos textos freudianos, mais do que nos deixar perdidos, em desamparo diante da falta de uma compreensão plena totalizante, antes, tais lacunas e fragmentos – que enquanto objeto figuram como suporte de nossa *transferência* para com a própria Psicanálise – causam em nós ainda maior desejo de compreensão. Ao mesmo tempo, nos convoca a uma posição de abertura compreensiva a partir do que Freud pôde nos deixar com relação a tais estudos.

O capítulo que segue tem o objetivo de, num primeiro momento, re-contextualizar alguns dos sentidos possíveis com relação à compreensão do processo sublimatório, partindo de uma breve revisão teórica em Freud. Num segundo momento, articulam-se estudos contemporâneos a partir de J. Lacan, bem como outros autores, para uma compreensão mais profunda e profícua acerca da sublimação em Psicanálise. A partir disso, desenvolvemos uma reflexão baseada nas compreensões atuais com relação à sublimação, sem, contudo, se esgotarem todas as possibilidades de desdobramentos dessa questão neste capítulo, uma vez

que tais articulações são necessárias num momento posterior deste trabalho, quando se coadunam nosso objeto específico com tais problemáticas, a saber: as musicalidades e o laço social.

2.1 Por que a Sublimação?

Revisitar os textos freudianos no sentido de um verdadeiro rastreamento que vise identificar de maneira pormenorizada todas as ocorrências da palavra *sublimação* é um trabalho similar ao que seria o de um arqueólogo, e neste caso necessário, pois uma pretensa retomada de entendimento acerca das problemáticas que elegemos como dignas de investigação exige tal reconstituição conceitual. Todavia, percursos investigativos dessa natureza, constituintes de um rastreamento teórico-conceitual, numa linha cronológica de desenvolvimento da própria teoria, já foram realizados por vários autores que se dedicaram, dentre outras questões, ao estudo e aprofundamento compreensivo acerca da sublimação. Assim, com o objetivo de contextualizarmos o percurso freudiano no que diz respeito ao surgimento do conceito de sublimação, utilizamo-nos de autores contemporâneos, já que estes nos fornecem, além de uma re-visão, também uma importante atualização acerca da compreensão da sublimação em Psicanálise. A partir disso, podemos posteriormente nos direcionar a um “mais além”, relacionando o processo sublimatório e as musicalidades enquanto processos de subjetivação.

O fato é que, para todos os efeitos, uma atualização do *status* conceitual acerca da *sublimação* se torna então imprescindível para a própria Psicanálise, dado que se mostra evidente, principalmente quando nos pomos a refletir provocados que somos pelas práticas cotidianas alicerçadas pelo referencial psicanalítico. A Psicanálise, como práxis, figura-se disseminada em distintos contextos de atuação profissional, de modo que, como referencial teórico, é capaz de subsidiar práticas clínicas no sentido mais geral do termo (clínica ampliada), a saber, atendimentos clínicos individuais, em grupos, hospitalares, institucionais, e ainda as variadas práticas em saúde mental e atenção psicossocial. Dada a presença do psicanalista nos mais variados contextos de atuação e considerando as múltiplas reconfigurações sociais e culturais características de nossa atualidade, são-nos colocados desafios de repensarmos continuamente acerca de novas práticas a partir desse referencial, de modo que se tornem possíveis atualizações tanto teóricas quanto técnicas acerca do exercício da psicanálise. Não bastassem todas as transformações características de nossa atualidade, as

quais produzem novas formas de subjetivação, para além de qualquer categorização biomédica, no que tange aos diagnósticos em psicopatologia, o fato é que as sociedades sofrem na contemporaneidade alterações significativas que resultam em novos processos de subjetivações, às quais a constituição do sujeito psíquico está diretamente atrelada.

Novas formas de produções de subjetividade demandam novas formas de apreender e interpretar tais constituições subjetivas. Em meio a tal contextualização, lembremo-nos ainda que uma das últimas preocupações de Freud ([1937]/1996), em seu texto *Análise terminável e interminável*, se referia justamente aos limites de uma análise. Questões estas levantadas há quase um século e que se tornam cada vez mais atuais; por isso mesmo, fazem-se pertinentes as reflexões dedicadas ao tema, em razão das novas configurações sociais, culturais e a consequente constituição do sujeito psíquico. Neste texto, Freud ([1937]/1996) nos demonstra de maneira muito clara um rebaixamento no seu otimismo com relação às possíveis transformações do sujeito que se submete a uma análise. Evidencia-se a sua ineficácia profilática, bem como a constatação clínica de um limite dado como intransponível ao avanço teoricamente ilimitado da própria análise – limite este que diz respeito à “*compulsão à repetição*” e ao “*Além do princípio do prazer*”.

Em suma, de nosso percurso, o impulso e o desejo, direcionados também à finalidade de estudar a sublimação em Psicanálise, referem-se a uma preocupação tanto teórica quanto eminentemente prática, dada nossa experiência clínica, ainda que em Psicanálise tal diferenciação entre teoria e prática vise atender apenas a fins didáticos de exposição conceitual. O estudo da sublimação, contudo, passa a ser então eminentemente metapsicológico, de maneira que atualizar e aprofundar nossas compreensões acerca do processo sublimatório diz respeito a articulações conceituais inerentes à *metapsicologia freudiana*, uma vez que tal problemática nos remete a articulações com o conceito de *pulsão*. Lembramos ainda que o próprio Freud (1933[1932]/1996) considerava a conceitualização acerca das pulsões como sendo a verdadeira mitologia da Psicanálise.

Nasio (1995), ao discutir a sublimação considerada por ele mesmo como sendo um dos conceitos cruciais da Psicanálise, comenta:

[...] o conceito de sublimação, se bem que no limite da psicanálise, constitui, ainda assim, um conceito crucial, e continua a ser um grande instrumento teórico para nortear o psicanalista na condução da análise. Crucial porque está situado no entrecruzamento de diferentes elaborações conceituais, como a teoria metapsicológica da pulsão, a teoria dinâmica dos mecanismos de defesa do eu e, mais particularmente, a teoria laciana da Coisa. Mas trata-se também de um instrumento clínico fundamental, pois, mesmo que o conceito não seja imediatamente localizável no curso de uma análise, seu lugar na escuta do clínico é

importante para reconhecer e pontuar algumas variações do movimento de cura. (NASIO,1995, p.77).

Notemos então que possíveis atualizações que dizem respeito à compreensão e aprofundamento do conceito de sublimação em Psicanálise nos demandam uma densa problematização com outros conceitos que o atravessam. A partir desse comentário de Nasio (1995), já podemos vislumbrar de maneira muito sintetizada a evolução do conceito de sublimação, considerando tais reformulações e avanços, de Freud à Lacan, evoluções em que deteremos nossa atenção mais adiante: desde a sublimação como um *destino possível da pulsão* (Freud [1915]/1996) até a constituição do “produto final” da sublimação como um *objeto elevado à dignidade de Coisa* (LACAN, [1959-1960]/2008).

Contudo, antes dessa discussão conceitual necessária, nos direcionamos, entre outras coisas, a situar, também teoricamente, a sublimação e sua dimensão eminentemente ética do ponto de vista da Psicanálise, ou seja, uma articulação teórica que reverbera no posicionamento do analista diante das variadas formas de sofrimento psíquico.

Na Psicanálise como práxis e como discurso, independente de qual técnica em especial ela venha a subsidiar, a eficácia reside potencialmente como possibilidade ética: uma ética que autoriza e legitima o advento do sujeito¹⁰. Compreendendo o *sujeito* numa leitura lacaniana como *aquilo que um significante representa para o outro significante* (LACAN [1958]/1999), identificamos o seu advento como um processo de subjetivação, um acontecimento psíquico que re-situa o lugar ocupado pelo sujeito como implicado em suas próprias determinações, e que, nesse sentido, como pontua Wine (1992), o advento deste corresponde a uma *passagem do ser ao devir*. Assim, a ética da Psicanálise está situada num para além do bem e do mal, afinando-se em consonância com o que diz respeito a uma articulação possível acerca daquilo que constitui o sujeito psíquico, em suma, o desejo e suas implicações, e sua possível articulação e estruturação como linguagem.

Para além de qualquer forma específica de sofrimento psíquico, tudo aquilo que é de ordem pática na subjetividade (*Pathos*)¹¹ remete, em última instância, ao problema das intensidades pulsionais, continuamente incessantes, e que, como sabemos, é sempre pulsão

¹⁰ “Contraditório com esse mundo existente da ordem do ser, o sujeito é um evento, um movimento ou um ato da ordem do devir, e não da existência. O efeito que perdura e registra o surgimento do sujeito é a sua produção, inscrição de um novo significante”. (WINE, N., 1992, p. 138)

¹¹ “paixão, sofrimento, passividade”. Segundo Berlink, (2008) *pathos* é algo da ordem do excesso, que brota no corpo e põe o sujeito em movimento.

de morte, pois no psiquismo a soberania pulsional diz respeito a sua dimensão que remete ao *além do princípio do prazer*.

Articulando essas dimensões teóricas e éticas da Psicanálise com relação à problemática da sublimação, Kehl (2002), em seu livro *Sobre Ética e Psicanálise*, pontua:

A sublimação é o conceito psicanalítico de maior alcance ético justamente porque permite o enfrentamento do problema, aparentemente incontornável, da relação do sujeito com a pulsão de morte. A pulsão de morte, pulsão “por excelência”, produz efeitos destrutivos e desorganizadores porque resiste a ser inteiramente dominada pelas pulsões sexuais, pulsões de vida, articuladas ao significante. Ou seja: articuladas aos outros e à cultura. As pulsões de vida apontam sempre para onde estão os outros, “dentro” ou fora do psiquismo; e no mundo humano, onde os outros estão (ainda que na fantasia), estão os significantes que os representam. (KEHL, 2002, p.163).

Nesse sentido, conforme a autora nos elucida, podemos asseverar então que, ainda que a pulsão de morte subjogue o próprio psiquismo a uma exigência de satisfação, que é da ordem do impossível, contudo, existem formas outras mesmo que parciais e limitadas, no que se refere às possibilidades de articular ao campo da linguagem esse circuito incessante e a princípio desordenado do campo pulsional, ainda que seja por intermédio da fantasia, como bem frisa Kehl (2002).

A este respeito, convém informar que será necessária também, ao longo deste trabalho, uma discussão acerca do conceito de *fantasia* em Psicanálise, na medida em que isto pode ser articulado ao estudo da sublimação e da formação dos laços sociais. Por ora, cabe apenas mencionar, à guisa de reflexão, que comumente o entendimento da noção de *fantasia*, da mesma maneira que a da própria *sublimação*, também está sujeita a compreensões reducionistas por boa parte dos psicanalistas. Tal fato talvez se deva, novamente, a leituras cristalizadas e viciadas, que não se tornam objeto de reflexão crítica e ainda mesmo não são colocadas à prova em sua articulação com outros conceitos da própria teoria psicanalítica. Quando é dessa situação que se trata, o entendimento acerca da *fantasia* em Psicanálise fica reduzido a uma compreensão que a situa como uma das dimensões essenciais na formação de sintomas. Pensamos que a fantasia, constituída que é pelos registros do *simbólico* e do *imaginário*, ainda que diretamente articuladas à constituição sintomática do sujeito, também é ao mesmo tempo o que dinamiza a plasticidade dos processos de subjetivação. Lembrando que, como nas palavras do próprio Freud, *a realidade psíquica é da ordem da fantasia*, resta-nos apreender a potencialidade positiva dessa característica peculiar da subjetividade, o que em última instância nos aponta para uma *ética*

da castração. Esta mesma, por sua vez, também representa uma positividade inerente à sua subjetivação para o sujeito. Mais do que sinalizar um limite para o sujeito, limite com relação ao gozo pleno impossível, a subjetivação da castração abre novas possibilidades para o sujeito psíquico a partir da sinalização da morte: perde-se algo de imediato para se ganhar algo outro, alhures.

Rinaldi (1996), em seu livro *A ética da diferença*, num capítulo destinado à reflexão acerca da sublimação, corrobora nossa visão:

A sublimação – diretamente relacionada ao campo de *das Ding*¹² – representa uma via, ou talvez a principal via de realização da ética da psicanálise como uma ética da castração. [...] Ao produzir-se no lugar da Coisa, que é também o da pulsão de morte, ela manifesta a própria estrutura do desejo, que é o movimento enquanto tal, em que o desejo é sempre desejo de “outra coisa”. Essa perspectiva abre espaço para a proliferação discursiva em que a ética se conjuga a uma ética do “bem-dizer” [...]. (RINALDI, 1996, p.123).

Inaugurada como um método privilegiado por Freud, em que a Psicanálise se estruturou como uma verdadeira *talking cure* (cura pela fala) por meio da *associação livre* (regra fundamental da Psicanálise), a sua própria ética se torna uma ética do “bem-dizer”; bem-dizer sobre o sintoma, no lugar de figurar-se como passivo (paciente) em meio às próprias determinações psíquicas. Assim, cabe lembrar ainda que, em última instância, a *ética do bem-dizer* não se refere somente ao campo da linguagem verbal, pois *o inconsciente estruturado como linguagem* (LACAN, 1958 [1957]/1999) é capaz de articular-se por meio de qualquer linguagem, como são linguagens também as várias manifestações culturais e artísticas, por exemplo, ou tantas outras possibilidades de produções humanas. Ou seja, trata-se de uma ética do bem-dizer, que em seus aspectos mais extremos aponta para uma produção de sentido possível, constituída que é enquanto estruturada como linguagem, uma ética que mitiga a abertura para novas possibilidades e construções mediante a *falta* constitutiva do sujeito, o vazio, a Coisa (*das Ding*).

Conforme mencionado no início deste trabalho, o próprio método psicanalítico (a associação livre) caracteriza por parte do analista uma aposta na potência criativa do sujeito que empreende um discurso. No entanto, salvo demais aplicabilidades da técnica psicanalítica, o fato é que encontraremos sempre no campo da cultura possibilidades de o

¹² *das Ding* – a Coisa. Conceito de J. Lacan. A *Coisa* representa o vazio, aquilo que se inscreve somente como ausência e como *Falta* no psiquismo, o inominável, algo incognoscível, *aquilo que do real padece de significante*.

sujeito constituir-se e produzir destinos ao seu desejo, por meio das relações intersubjetivas e dos laços sociais alteritários constituídos a partir daí.

Sendo assim, dessa perspectiva de abertura no que se refere a uma proliferação discursiva, podemos compreender que se trata fundamentalmente, para além de elaborações psíquicas com relação aos conflitos, também de uma invocação das *possibilidades criativas* do sujeito – eis o porquê e a pertinência da sublimação para a Psicanálise.

2.2 A sublimação em Freud

Ao reconstituirmos o percurso freudiano com relação ao desenvolvimento do conceito de sublimação, e tendo em mãos um entendimento geral *a posteriori* de tal levantamento teórico, torna-se evidente que, ao longo de toda obra, podemos identificar em Freud duas grandes concepções acerca do processo sublimatório. Na primeira concepção, Freud a considera como sendo uma atividade psíquica na qual envolveria uma dessexualização das pulsões, ou seja, o entendimento da sublimação compreendido a partir de atividades artísticas, sendo a obra de arte o paradigma representante de um produto valorizado e reconhecido socialmente. Já, posteriormente, outra concepção de Freud acerca da sublimação se torna significativa, com a elaboração de sua segunda tópica, a partir da qual se tornou possível compreender a sublimação como implicando uma mudança de alvo/objetivo da pulsão, o que nos leva a considerar o processo sublimatório como um dos destinos possíveis da pulsão.

Como consideramos anteriormente, a busca sistemática pela aparição da palavra *sublimação* nos textos freudianos nos remete a vários registros de épocas distintas, durante sua vasta elaboração teórica. Podemos assim identificar diversas menções, desde os mais antigos escritos de Freud, como em *A interpretação dos sonhos* (1900) e até mesmo em algumas das suas correspondências com seus colegas interlocutores. Contudo, para fins de explanação teórica, consideramos pertinente propor uma breve revisão e discussão acerca dos textos em que a reflexão de Freud, com relação à sublimação, aponta para uma tentativa mais explícita e intencional na busca de definição conceitual com relação a essa temática.

Assim, cabe discutirmos aqui, ainda que brevemente, as problemáticas insolúveis do ponto de vista teórico, resultantes de sua primeira concepção da sublimação, e as posteriores alterações compreensivas no momento em que Freud retorna sua preocupação para com a sublimação, porém, agora à luz de novas formulações, que caracterizam sua segunda tópica.

De acordo com Birman (2002), o primeiro texto de Freud, no qual podemos identificar um esforço inicial de conceitualização sobre a sublimação, seria *A moral sexual civilizada e a doença nervosa dos tempos modernos*, de 1908. Nesse texto, Freud desenvolve uma linha de raciocínio em que se identifica, como base e motor das mais altas realizações humanas, uma força originada daquilo que haveria de mais baixo e ameaçador do ponto de vista social/coletivo (num sentido plenamente valorativo e moral), o que, nas palavras de Birman (2002), caracterizaria aquilo de mais *abjeto* no ser humano, a saber, a sexualidade perverso-polimorfa. Lembremos que, segundo Freud, a existência da cultura bem como a possibilidade de sobrevivência num coletivo implica uma renúncia instintual ao sujeito, de forma que, em termos eróticos, a única sexualidade admitida socialmente seria a sexualidade genital, ou seja, aquela diretamente relacionada às forças de Eros e à propagação da espécie.

Nessa concepção inicial de Freud, a definição do processo sublimatório coloca em destaque um suposto valor e reconhecimento social que seriam característicos das obras produzidas a partir de um funcionamento sublimatório no sujeito, o que em última instância motivou Freud a compreender a sublimação como algo que favoreceria a formação da cultura. Nas palavras de Birman (2002), poderíamos visualizar dessa forma a sublimação como sendo uma “[...] dessexualização das pulsões perverso-polimorfas que perderiam assim sua dimensão abjeta e se transformariam nas sublimes produções do espírito humano, isto é, as diversas modalidades de discursividade artística e científica” (Idem, p.101).

O problema que se torna cada vez mais evidente ao próprio Freud, a partir dessa primeira concepção, é muito claro. Da maneira como tal conceito é delineado inicialmente, não nos deixa dúvida de que, no fundo, aquilo que poderíamos considerar como essencial nessa perspectiva acerca da sublimação não diferia, por fim, em nada do mecanismo do *recalque*. Ora, se entendemos que o objetivo da sublimação é a constituição via dessexualização de novos objetos valorizados socialmente (justamente por serem dessexualizados), então sua prerrogativa enquanto possibilidade de ocorrência está necessariamente vinculada a uma regulação normativa caracterizada a partir dos pactos sociais.

Acerca dessa pontuação, já sabemos quais as consequências desse modo de regulação social, ou seja, tudo o que anos depois Freud (1930) articulou em seu texto clássico, intitulado *O mal-estar na civilização*; enfim, que o alto preço da repressão e da renúncia instintual, em nome da civilização, é o *mal-estar* tipicamente neurótico (por isso doenças nervosas), evidenciado entre outras coisas pelo insistente *sentimento de culpa*.

Segundo Birman (2002), as consequências trágicas características da modernidade dariam mostras da insuficiência teórica da primeira formulação freudiana acerca do entendimento da sublimação, consequências estas que apontam para uma pobreza erótica e, da mesma forma, um empobrecimento simbólico característicos do sujeito moderno:

[...] o conceito em questão não conseguia dar conta daquilo que se propunha, qual seja, das criações superiores do dito processo civilizatório na modernidade. Nessa, paradoxalmente, o que se produzia em grande massa eram formas de subjetividades empobrecidas erótica e simbolicamente, devastadas que seriam pelas ditas enfermidades nervosas e esvaziadas então no seu potencial de criatividade. (BIRMAN, 2002, p. 104).

Em suma, entendido sob essa ótica, o resultado final dos processos sublimatórios, compreendidos neste período de Freud como sendo o correlato direto de uma forma de regulação social, em nada se difere do mecanismo de defesa do *recalque*. Dessa maneira, mais do que uma elevação espiritual do homem, o destino de tais dessexualizações seria justamente a instalação definitiva do *mal-estar* na cultura.

Para além ainda do plano teórico, tal conceitualização reverbera também diretamente em questões de ordem técnica para a própria Psicanálise. Ou seja, implicitamente a esta modalidade de definição conceitual, num primeiro momento em Freud, podemos vislumbrar que, no horizonte do que a Psicanálise poderia compreender como sendo um progresso no caminho da “cura” (ainda na primeira tópica freudiana), um paradoxo se acentua na medida em que aqui tal cura seria sinônima de renúncia instintual. Paradoxal, pois, conforme assinala Castiel (2007), “que sentido teria o processo analítico se frente à verdade de seu desejo o sujeito ficasse posto em oposição ao prazer e, assim, tivesse que desistir dele por uma questão moral?” (Idem, p. 38). De qualquer forma, essas seriam problemáticas teóricas com implicações práticas que essa primeira definição conceitual de Freud não conseguiria responder.

Já em 1910, podemos identificar, a partir do ensaio *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci*, novas considerações importantes, se não radicais mesmo, neste segundo momento acerca da sublimação. Esse escrito de Freud, convém pontuar, caracteriza uma abordagem biográfica da análise de conteúdos expressos pelas atividades artísticas e científicas de Leonardo da Vinci, relacionadas então a sua história individual. A exploração analítica da vida de Leonardo, tendo como correlato suas produções, permite a Freud identificar e melhor definir uma série de conceitos psicanalíticos, dentre eles, em especial, o problema sublimatório. Como estudo biográfico, e lembrando que para a Psicanálise o estudo

do caso singular permite o alcance de um avanço teórico, nas palavras de Birman (2002), Freud:

Pretendeu interpretar então a presença direta da sexualidade perverso-polimorfa, na criação artística de Leonardo da Vinci, num suposto fantasma primordial de devoração da figura materna pelo infante, evidenciando esse as marcas e cicatrizes que permaneceriam como rastros indeléveis da experiência fundamental de aleitamento daquele. Procurou Freud contextualizar esta leitura por considerações de ordem biográfica do personagem em questão, na medida em que Leonardo da Vinci foi deixado às garras sedutoras da figura materna sem qualquer presença de figura paterna que pudesse interdita-la. Ao lado disso, procurou rastrear as pegadas e sombras daquele fantasma originário nas imagens que se materializaram nas telas magistrais de Leonardo da Vinci. (BIRMAN, 2002, p. 105).

Ou seja, diante desse estudo ao qual Freud se dedica por meio do conhecimento biográfico da história de vida de Leonardo, foi-lhe possível articular novas compreensões com relação ao processo sublimatório. Sendo Leonardo um personagem que se dedicava em duas áreas distintas de produção de conhecimento, a saber, a ciência e a arte, Freud pôde aí encontrar evidências que o fizeram refutar a lógica de sua compreensão anterior. Assim, em termos teóricos e conceituais, a virada Freudiana, iniciada nesse texto e complementada alhures em sua obra, aponta para uma ruptura com relação a sua formulação inicial em 1908 sobre a sublimação. A partir desse estudo sobre a vida e obra de Leonardo da Vinci, Freud formula o processo sublimatório como não sendo mais da ordem da dessexualização das pulsões, pelo contrário, encontra diretamente nas produções de Leonardo os indícios da presença marcante da sexualidade, de forma que passa a compreender *a pulsão sexual como força que dá origem à sublimação*. Nesse caso, por exemplo, Freud questiona-se sobre a existência de uma *pulsão de saber*, evidenciada pela curiosidade científica de Leonardo, pressupondo então Freud (dada a própria biografia de Leonardo) que tal pulsão seria constituída a partir da curiosidade sexual infantil. Contudo, considera que tais curiosidades sexuais infantis, desde o seu início, seriam sublimadas, caracterizando um outro destino que não o recalque de tais forças pulsionais. Concluindo, podemos, a partir deste momento, encontrar em Freud uma nova compreensão acerca da sublimação, pois, ainda que a mudança de objetivos pulsionais implique necessariamente também a mudança de objeto, o fato é que se caracteriza uma satisfação parcial pulsional, notando-se também que a própria sexualidade (perverso-polimorfa) subsiste em tais produções. Enfim, estariam então formuladas novas compreensões acerca da meta e do objeto no problema da sublimação, o que a partir de então nos evidencia que o processo sublimatório diz respeito a um funcionamento do sujeito em

outro nível psíquico, e não apenas em uma mera construção/produção de um objeto valorizado socialmente.

Já em 1914, no texto *Sobre o narcisismo: uma introdução* e posteriormente em *Os instintos e suas vicissitudes* (1915), início das formulações freudianas que caracterizam sua chamada *segunda tópica*, percebemos um movimento de Freud na tentativa de reformulações conceituais, em que a tônica recai mais sobre uma problemática de ordem da libido e das pulsões do que apenas sobre um inconsciente capaz de armazenar conteúdos recalçados. Definitivamente, a guinada freudiana aponta para o problema das pulsões, havendo a necessidade de sua melhor definição a partir do texto mencionado de 1915. De qualquer forma, cerca de um ano antes, Freud, em suas considerações acerca do *narcisismo*, nos transmite toda a problemática com relação ao *princípio do prazer*, o autoerotismo característico do *narcisismo primário* e, por fim, o *narcisismo secundário*, em que a libido retorna ao ego após ter se ligado a um determinado objeto.

A descrição que Freud nos fornece acerca do funcionamento do narcisismo primário, salvo demais particularidades específicas, leva-nos a compreendê-lo não só como um período evolutivo (uma etapa do desenvolvimento), mas sim como fator estrutural, em que o narcisismo se caracteriza pelo princípio do prazer e pelo autoerotismo, anterior às relações de objeto que o ego estabelece *a posteriori*. Porém, cabe lembrarmos também que o próprio *ego* é um objeto e, no caso do narcisismo primário, um objeto privilegiado na medida em que é exclusivamente investido pela libido. Na realidade, no sentido mais radical da articulação teórica de Freud, compreendemos que no narcisismo primário e no autoerotismo evidente, o próprio ego ainda não existe, de forma que sua constituição fica condicionada a uma diferenciação entre eu-objeto, o que dará início a um narcisismo secundário:

O desenvolvimento do ego consiste num afastamento do narcisismo primário e dá margem a uma vigorosa tentativa de recuperação desse estado. Esse afastamento é ocasionado pelo deslocamento da libido em direção a um ideal do ego imposto de fora, sendo a satisfação provocada pela realização desse ideal. (FREUD, [1914]/1996, p.106).

Esse texto sobre o narcisismo condensa uma multiplicidade de informações, tanto que é considerado um marco de ruptura na teoria freudiana, porém, para os nossos objetivos aqui especificados em relação ao problema sublimatório, efetuaremos recortes nos pontos de interesse e articulações dessa temática, de modo que não reproduziremos aqui todas as dimensões que este texto dispara dentro da teoria psicanalítica. O que nos fica evidente neste período é uma preocupação de Freud com relação ao problema da chamada *libido do ego*

(narcisismo primário) e *libido objetal* (narcisismo secundário), de forma que já podemos perceber aqui a necessidade que se enunciava para uma definição acerca do que em 1915 Freud define como sendo da ordem da *pulsão*.

As transformações que sofre o narcisismo, no sentido de que se torna necessário ultrapassar seus limites e relacionar-se com o outro de forma diversa, implica pensar nas conseqüências disso para as pulsões. O fato de a pulsão não poder ser satisfeita por completo e nem sempre através do mesmo objeto, acarretaria a insatisfação e colocaria em risco a manutenção do princípio do prazer. Portanto, as transformações que sofre o narcisismo diante da impossibilidade de satisfação continuada parece ter sido um dos motivos para que Freud retomasse o conceito de pulsão (*Trieb*), pois diante da insatisfação a pulsão precisa sofrer destinos. (CASTIEL, 2007, p.65).

É em meio a essa trama teórica, disparada a partir das articulações expostas em 1914 sobre o narcisismo, que Freud apresenta um movimento de melhor definição acerca das características das pulsões e seus destinos, organizadas formalmente em 1915.

O texto de 1914 (sobre o narcisismo) ainda implica outras reflexões necessárias com relação ao problema da sublimação, como seria a formação do *ego ideal* e do *ideal do ego*, o que por sua vez remonta a discussões acerca da *identificação* e da *idealização*. Todavia, o trato desses demais conceitos e suas relações com a sublimação serão articulados no quarto capítulo deste trabalho.

Finalmente, em 1915, através do texto *Os instintos e suas vicissitudes*, Freud dedica-se exclusivamente à definição do conceito de pulsão. Esse texto será complementado posteriormente em 1920, ao debruçar-se sobre o *Além do princípio do prazer*, dado que neste momento (1915) Freud ainda trabalha com a tese de que os instintos (entende-se pulsão¹³) se dividiriam em instintos do ego (autopreservação) e instintos sexuais. O fato é que este também é um texto marcante na evolução da teoria freudiana, dado seu movimento intencional de definição acerca da teoria das pulsões. É neste momento que Freud evidencia sua definição de pulsão que se tornou clássica, até mesmo paradigmática:

[...] sendo um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida de exigência feita à mente no sentido de

¹³ Por uma questão de equívoco em traduções das obras de Freud, é necessário compreender que quando o autor se refere a *Instinkt* ele está delimitando uma classe de instintos (como no reino animal), ao passo que quando Freud refere-se à *Trieb*, a concepção correta remete ao conceito de *pulsão*. Desta forma, a despeito de tais equívocos, compreendemos que a concepção mais acertada acerca do título do ensaio de 1915 seria: *As pulsões e suas vicissitudes*.

trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo. (FREUD, [1915]/1996, p. 127).

Conceituação clássica em Freud e ao mesmo tempo disparadora de inúmeros questionamentos, uma vez que se trata de uma definição limite, de fronteira, onde se articulam o somático e o psíquico, de forma que qualquer dualismo se torna insustentável.

Para além de tal definição, Freud pôde ainda, ao longo deste texto, determinar quais seriam então as características peculiares das pulsões, apontando-nos: a pulsão como uma *força constante* atuante no psiquismo, ou seja, sua *pressão (Drang)*; A *finalidade (Ziel)* do instinto, que visa sempre à satisfação; O *objeto (Objekt)* sendo a coisa pelo qual um instinto é capaz de se satisfazer. É importante ressaltarmos, ainda, que o objeto da pulsão é variável, por isso sua diferenciação terminológica em contraposição à definição estrita de instinto (tal como ocorre predominantemente no reino animal) visto que este, diferente da pulsão, tem sempre um objeto pré-determinado, ou uma ação pré-determinada, em que realiza o destino instintual para fins de sobrevivência. E, por fim, a *fonte (Quelle)* da pulsão, localizada no interior do próprio organismo, o que nos impulsiona à compreensão de que corpo e psíquico figuram como inseparáveis, uma vez que para a Psicanálise o corpo é muito mais que o aparato orgânico-biológico.

Dentre estas características expostas por Freud, o seu desenvolvimento com relação à problemática da finalidade e do objeto da pulsão, dado seu caráter “flexível”, é o que lhe abre caminho para articular a sublimação como um dos destinos possíveis da pulsão. Acerca desta característica, Freud observa:

Distinguem-se por possuírem em ampla medida a capacidade de agir vicariamente uns pelos outros, e por serem capazes de mudarem prontamente de objetos. Em consequência dessas últimas propriedades, são capazes de funções que se acham muito distantes de suas ações intencionais originais – isto é, capazes de sublimação. (FREUD, [1915]/1996, p.131).

Assim, Freud formula nesse texto os destinos possíveis das pulsões, sendo eles: a *reversão ao seu oposto*; o *retorno em direção ao próprio eu do indivíduo*; o *recalque* e, por fim, a *sublimação*. Não discutiremos aqui a compreensão acerca das três primeiras vicissitudes mencionadas, basta lembrarmos que Freud considera todas como modalidades de defesa com relação à emergência pulsional, o que coloca diretamente a sublimação como uma operação psíquica distinta definitivamente do mecanismo do recalque. A partir de então é possível compreender a *sublimação* como uma saída possível ao problema eminentemente

econômico (prazer-desprazer), uma vez que as outras vicissitudes consideradas por Freud constituem defesas e, por isso, algo como sendo da ordem do *conflito* para o sujeito. Se pudermos vislumbrar alguma coisa no sentido de uma transformação no que diz respeito à finalidade e aos objetos pulsionais, talvez o conceito de sublimação, dentre inúmeros na teoria psicanalítica, seja aquele que de melhor forma nos aponta para essa compreensão. Assim, a sublimação, nas palavras de Nasio (1995, p.88), seria justamente “[...] *a capacidade plástica da pulsão* de mudar de objeto e de encontrar novas satisfações”. (1995, p.88, grifo do autor).

Sendo da ordem do impossível a satisfação plena da pulsão (impossibilidade estrutural do psiquismo), esta sofre uma descarga que não é direta, sofre vicissitudes. Dessa forma, a vicissitude sublimatória, veiculada a partir da constituição e ligação do ego com um outro objeto, caracterizará satisfações outras possíveis, distintas das exigências originais.

2.2.1 A Sublimação a partir da segunda teoria das pulsões

Nossa pretensão neste tópico é a de contemplarmos os efeitos de determinadas novidades teóricas, surgidas no decorrer dos últimos anos de trabalho e produção intelectual de Freud, e pensarmos suas implicações e relações possíveis com o entendimento do conceito de sublimação. Assim, como em todo o capítulo, revisitamos os textos originais de Freud bem como trazemos compreensões atualizadas acerca desta problemática, a partir de trabalhos de outros autores.

O texto que marca definitivamente a virada freudiana, caracterizando talvez a maior ruptura conceitual de toda evolução de sua obra, é o conhecido *Além do princípio do prazer*, de 1920. Nesse texto Freud formula explicitamente, em termos conceituais, a resolução metapsicológica acerca da problemática das pulsões, já disparada em anos precedentes por meio de articulações diretas e indiretas presentes em outros textos, como mencionados anteriormente. O avanço caracterizado pelo conceito de *pulsão de morte* ainda terá implicações diretas acerca da compreensão do problema do *sadismo* e do *masoquismo*, além das considerações com relação à *melancolia*. Contudo, não aprofundaremos aqui tais articulações por distanciarem-se de nosso objetivo específico neste tópico, a saber, as possíveis relações entre a *pulsão de morte* e a *sublimação*. Para tanto, é importante compreendermos que este texto de 1920 desemboca em compreensões cujos eventos

disparadores situam-se em vários trabalhos anteriores de Freud. Esses trabalhos compreendem desde suas primeiras formulações acerca do entendimento das pulsões (enquanto exigência psíquica), passando pelas novas conceituações a partir da elaboração das instâncias psíquicas (*Id*, *Ego* e *Superego*) e das reflexões sobre os problemas da *libido do ego* e *libido do objeto*, entre outros constructos teóricos, que apresentam nestas produções anteriores, ainda que nas entrelinhas e de forma implícita, uma insatisfação com relação ao problema econômico e dinâmico no psiquismo.

Parece ter sido sobretudo o valor teórico da noção e o seu acordo com uma certa concepção da pulsão que tornaram Freud tão preocupado em sustentar a tese da pulsão de morte, apesar das “resistências” que encontrava no meio psicanalítico e apesar das dificuldades em fundamentá-la na experiência concreta. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 409, grifo dos autores).

Assim, a produção freudiana que passa a constituir a sua *segunda tópica* caracteriza textos que compõem a denominada metapsicologia, articulações teóricas que se situam num para além de qualquer observação possível, mas que subsidiam outros constructos teóricos já articulados, bem como os fenômenos vivenciados a partir da clínica. A metapsicologia freudiana, a partir de o *Além do princípio do prazer*, é marcada definitivamente pela ruptura e, ao mesmo tempo, a abertura de novos horizontes compreensivos acerca do psiquismo, disparados pela formulação do conceito de pulsão de morte.

Com Freud, a partir desse ensaio, podemos compreender como a pulsão de morte atende a finalidades psíquicas que apontam para um *além do princípio do prazer*. O dualismo proposto indica uma grande divisão em duas classes pulsionais gerais, sendo elas a *pulsão de vida* (Eros) que passa a englobar uma série de pulsões antes diferenciadas por Freud como, por exemplo, pulsão sexual, pulsões de autoconservação, pulsões do ego, enquanto a *pulsão de morte* visaria a outra ordem de satisfação. Conforme Freud nos indica nesse texto, a pulsão de vida exprime uma tendência do psiquismo em agregar, multiplicar, unificar, construir objetos e materialidades, ao passo que a pulsão de morte visaria à desagregação e à destruição das unidades. Enquanto a pulsão de vida está necessariamente articulada ao campo da *representação*, a pulsão de morte, por sua vez, não seria passível de representação no psiquismo, implicando assim uma problemática da ordem de uma exigência de satisfação imposta ao aparelho psíquico que não é capaz de ser capturada por uma estrutura simbólica. Neste sentido, Birman (2002) estabelece um paralelo entre a pulsão de morte e a irrupção do *silêncio*.

Por meio de analogias fisiológicas e materiais, Freud articula nesse texto a definição da *pulsão de morte* como uma tendência do organismo a *retornar a um estado anterior* de coisas, que seria um estado inorgânico. Sendo a vida criada a partir da matéria inanimada, a pulsão de morte expressaria a exigência psíquica da própria vida em retornar ao seu estado anterior. No desenvolvimento desse pensamento no texto, desemboca-se por fim na afirmação de Freud em que este evidencia a *prevalência* da pulsão de morte no psiquismo. Ou seja, a pulsão de morte por fim estaria no princípio de toda e qualquer pulsão, sendo a sua finalidade última o retorno a um estado anterior e à redução plena da tensão no psiquismo. Assim, segundo Freud, *a pulsão de morte é a pulsão por excelência*.

Nesse ponto, torna-se necessária a Freud uma diferenciação entre o *princípio de constância* e o *princípio de nirvana*. Passamos então a compreender o princípio do prazer como sendo da ordem da constância, pois o princípio do prazer visaria à manutenção de uma certa homeostase no psiquismo, enquanto a pulsão de morte constitui uma exigência de redução ao grau zero da tensão psíquica. Nesse sentido, a pulsão de morte é análoga ao estado nirvânico, caracterizando-se definitivamente como um instinto que visa algo que está para além do princípio do prazer.

Outra característica importante que auxilia Freud na corroboração de sua tese acerca da existência da pulsão de morte se deve a sua observação e percepção da *repetição* que essa pulsão implica. A *compulsão à repetição* é uma problemática retomada com especial interesse por Freud em *Análise terminável e interminável* ([1937]/1996), onde é inclusive compreendida como um dos limites intransponíveis para os alcances terapêuticos de uma análise. Freud considera a repetição como algo da ordem do “demoníaco”, sendo caracterizada por seu aspecto compulsivo e estando num para-além de toda assimilação possível por parte do sujeito. Em suma, a repetição está para além de qualquer articulação significativa que pudesse ocasionar novas produções de sentido, *insights* e elaborações psíquicas, se quisermos pensar especificamente em alguns dos objetivos de uma análise com relação ao conflito psíquico.

Pensar a constituição do psiquismo a partir da introdução do conceito de pulsão de morte no interior da teoria psicanalítica, coloca Freud diretamente envolto em novas problemáticas de ordem técnica, naquilo que poderíamos considerar como sendo uma preocupação sua com relação às direções de cura. Ou seja, ainda nas primeiras produções teóricas elaboradas por Freud, acentua-se a questão da terapêutica em seus níveis *tópico* e *dinâmico*, na medida em que privilegia o método da interpretação: a Psicanálise consistiria

numa prática cujo objetivo principal seria o acesso às representações recalçadas, em suma, consistiria em tornar novamente consciente aquilo que foi em algum momento subjugado pela operação da repressão. Já a partir da elaboração do conceito de pulsão de morte em 1920, seguido de suas implicações de ordem clínica naquilo que se espera de um processo de análise e os obstáculos mencionados por Freud em textos como o de 1937, configuram-se novas problemáticas psicanalíticas, num registro eminentemente *econômico* naquilo que diz respeito ao entendimento acerca do psiquismo. Em linhas gerais, tornam-se evidentes e irrefutáveis os limites da clínica como aposta unívoca em direção aos alcances do método da interpretação, na medida em que a pulsão de morte, sendo a pulsão por excelência, indica para a (ex)-sistência de *um resto* no psiquismo que se situa num para além da ordem simbólica. Assim, podemos compreender, de maneira clara, a distinção entre *recalcado* e *reprimido*, não por um viés de variações de grau no emprego da intensidade destes mecanismos psíquicos, mas compreendendo que o recalcado envolve também um *para além do reprimido*. A repressão é entendida aqui como um mecanismo de defesa do ego na medida em que expulsa da consciência determinadas representações psíquicas. O recalcado é compreendido como sendo o próprio material psíquico característico do Id, sede das pulsões, onde de fato situam-se as representações reprimidas e também *tudo aquilo que jamais foi e será consciente*. É a partir desse tipo de entendimento que, nas palavras de Rinaldi (1996), “Para Freud, o inconsciente é também algo de não-nascido, não realizado, e, nesse sentido, incognoscível” (p.119).

Algo do qual não se pode estabelecer um conhecimento direto, em si, mas somente através da constituição de outros objetos que o representem. Outros objetos que possam representá-lo e não aqueles que já o representam, por isso, já inclusos na ordem simbólica, ainda que se encontrem sob as forças da repressão.

Complementando suas novas articulações teóricas e suas decorrentes problematizações, Freud, em *Novas Conferências introdutórias sobre a Psicanálise* (1933 [1932]/1996), enfatiza mais uma vez de forma explícita o papel da pulsão de morte na constituição psíquica, bem como na formação dos laços sociais. Clinicamente, a pulsão de morte está diretamente associada ao sentimento inconsciente de culpa, de forma que Freud, ainda que tenha tratado desta temática em *O mal-estar na civilização* (1930/1996), agora reforça a idéia de que o alto custo exigido aos homens em nome da civilização refere-se, mais do que à repressão da sexualidade, à repressão com relação aos instintos agressivos (pulsão de morte). No entanto, cabe refletirmos e ponderarmos que uma leitura atenta com relação às

considerações de Freud sobre essa problemática não nos induz a um posicionamento necessariamente pessimista com relação ao sofrimento humano. Afinal, Freud nos assevera neste texto que, de uma forma ou de outra, as pulsões estão sempre condensadas umas às outras, o que torna compreensível o entrelaçamento contínuo entre vida e morte:

Não estamos afirmando que a morte é o único objetivo da vida; não estamos desprezando o fato de que existe vida, assim como existe morte. Reconhecemos dois instintos básicos, e atribuímos a cada um deles a sua própria finalidade. Como os dois se mesclam nos processos de viver, como o instinto de morte é posto a serviço dos propósitos de Eros, especialmente sendo voltado para fora na forma de agressividade – estas são tarefas reservadas à investigação futura. Não fomos além do ponto em que esta perspectiva está aberta para nós. (FREUD, 1933 [1932]/1996, p.109).

Nas suas últimas palavras com relação às pulsões neste texto sobre a *ansiedade e vida instintual*, Freud complementa: “Felizmente, os instintos agressivos nunca estão sozinhos, mas sempre amalgamados aos eróticos. Estes, os instintos eróticos, têm muita coisa a atenuar e muita coisa a obviar sob as condições da civilização que a humanidade criou” (FREUD, 1933 [1932]/1996, p.112).

No entendimento de Birman (2002), com relação a este texto de 1933[1932], Freud aponta para a existência, na sublimação, da criação de novos objetos de investimento e de ligação das forças pulsionais. Assim, na sublimação haveria então a criação de outros objetos que possam estar disponíveis ao investimento pulsional e não mais apenas a manutenção do mesmo objeto, como evidenciado no ensaio de 1908, intitulado *A moral sexual civilizada e a doença nervosa dos tempos modernos*. Com relação às articulações entre a sublimação, a pulsão de morte e pulsão de vida, e a compulsão à repetição, Birman apresenta uma importante e interessantíssima hipótese de entendimento:

[...] a sublimação seria agora uma “ruptura” com as “fixações” eróticas originárias, pela mediação das quais o psiquismo teria se constituído “contra” o movimento primário para a morte, pela promoção e criação de novas ligações e objetos possíveis de satisfação. [...] A sublimação permitiria, pois, a “flexibilização” do circuito pulsional originário, retificando a “compulsividade” presente nas fixações originárias. Seria isso justamente que estaria presente na possibilidade de criação para a subjetividade, pois mediante aquela o psiquismo poderia se contrapor à “fixação” e à “repetição”. Estas estariam sempre presentes nas formas originárias de gozo, mas a sublimação indicaria “novas” possibilidades de gozar. (BIRMAN, 2002, p.115).

Novas possibilidades de gozo, abertas pela via do processo sublimatório, implicam necessariamente a passagem de uma ordenação do circuito pulsional, como campo eminentemente dispersivo (pulsão de morte) que, por meio da criação de novos objetos, distintos dos originais, articulam-se novas modalidades de gozo, possibilitando não só uma alternativa outra que não envolva o recalque (e o retorno do recalado como sintomas) como também, segundo o entendimento do autor, pressupõe uma renovação do próprio erotismo – motor da animosidade da vida psíquica.

De forma complementar, pela compreensão de Castiel (2007) com relação ao texto de (1933 [1932]) podemos perseguir algumas implicações importantes de tais considerações com relação ao problema econômico das pulsões e da sublimação. Segundo a autora, o desenvolvimento teórico de Freud aponta para uma questão central no que diz respeito à *transformação* do campo pulsional em criação cultural, o que implica necessariamente o processo sublimatório. Metaforicamente, diz a autora, podemos considerar, por meio do aprofundamento teórico freudiano, que o que era antes uma problemática concernente a uma questão da *força*, da intensidade, passa a ser algo contornável através da *criação*. Assim, para que possa haver criação (nesta concepção psicanalítica de subjetividade) é necessário que a pulsão se torne energia ligada (Eros). A noção de Eros permite, de acordo com Castiel (2007), supor um outro entendimento de Freud com relação à sexualidade. Articulando tais concepções ao papel da sublimação na clínica, a autora enfatiza:

[...] Eros é a sexualidade que se manifesta através das realizações de um sujeito que não deixam de ser sexuais, não se satisfazem diretamente através do objeto sexual, mas não deixam de ser manifestações eróticas. Portanto, [...], o propósito da análise seria justamente a criação destes novos destinos ao pulsional que possibilitam transformar “o irrefreável do mar em terreno fértil”, o que sem dúvida nos remete aos destinos que o sujeito dará ao pulsional, no sentido de possibilidades singulares de criação. Neste aspecto, a participação da sublimação na clínica. (CASTIEL, 2007, p.132, grifos da autora).

No ponto de vista da autora, este viés de compreensão acerca das pulsões de vida e de morte, articuladas à questão da sublimação, caracteriza um entendimento fidedigno dos problemas levantados por Freud em textos como *Análise terminável e interminável* (1937) e *Esboços de Psicanálise* (1940 [1938]), nos quais teria se deparado com o caráter poderosamente intransponível de resistências motivadas por tais forças psíquicas, que se contrapõem aos que seriam, antes, os únicos objetivos de sucesso numa análise.

Assim: “[...] a problemática que se estabelece para a experiência analítica é a de como construir caminhos alternativos para que as forças pulsionais possam ter satisfação no universo psíquico e no campo da alteridade.” (CASTIEL, 2007, p.133).

Definitivamente, o processo sublimatório entendido desta maneira não pressupõe mais (como nas primeiras articulações freudianas sobre a questão) uma dessexualização das pulsões e o correlato empobrecimento simbólico da subjetividade. Pelo contrário, nesta nova perspectiva inaugurada pelos últimos escritos de Freud, fica evidenciado o processo sublimatório como construção possível a partir do resto que resiste à simbolização, a sinalização teórica da importância do manejo do desamparo diante da falta suprema de possibilidade de saber, em que a transformação da morte em vida passa necessariamente pela invenção e pela criação.

2.3 A sublimação a partir de Lacan

Jaques Lacan (1901-1981) é, sem dúvida, um dos autores que mais aprofundou o legado freudiano em suas problemáticas e desdobramentos, de maneira que pôde, ao longo de seu *retorno a Freud*, constituir seus próprios avanços, testemunhos de um percurso (*seminários*) teórico e de ensino profundos, que evidenciam a marca de sua originalidade na mesma proporção que caracterizam produções significativas com relação ao desenvolvimento da própria Psicanálise.

No que diz respeito ao problema da Sublimação, especificamente, em seu seminário posteriormente publicado como *A ética da psicanálise* ([1959-60]/2008), Lacan dedica-se quase que exclusivamente a essa problemática. Aqui ele intenta especificar teoricamente a práxis psicanalítica como necessariamente articulada a uma *ética*, uma vez que a análise visa a algo com relação ao sujeito, mais especialmente pelo fato de que esta só pode caracterizar-se como tal a partir da *posição* do analista. Num sentido mais radical possível, independente de contexto, *settings*, divãs etc., podemos considerar a psicanálise como uma práxis que tem sua possibilidade de ocorrência a partir de um *laço social*. Assim, o que determina a possibilidade de um discurso analítico é o giro efetuado no(s) discurso(s) do paciente que somente o analista, a partir de sua posição como tal, pode promover.

A *posição* do analista remete a uma função específica exercida por parte deste perante as demandas do paciente, e, acompanhando Lacan, entendemos que tal posicionamento só é possível tendo como prerrogativa de base a existência de uma ética. Situar a Psicanálise,

salvo outras considerações, como uma proposta ética para as subjetividades que demandam um saber, numa relação clínica estabelecida, significa dizer e enfatizar que no cerne desta práxis a *direção da cura* se caracteriza por seu aspecto de devir. Contrariamente às terapêuticas voltadas ao cuidado-de-si, a proposta psicanalítica considera a *falta-de-saber* como *falta-a-saber*, sendo o *enigma* aquilo pelo qual o sujeito deverá se implicar, não como algo que deve ser obturado por um discurso Outro.

Nesse seminário (o seminário 7), Lacan problematiza a questão da ética da psicanálise, sobretudo articulando-a ao conceito de *pulsão de morte* e à problemática do *além do princípio do prazer*. Assim, o autor evidencia como a virada freudiana rompe definitivamente com a concepção aristotélica sobre a relação da ética com o prazer como “Bem supremo”. Isto porque falta ao desejo o objeto de satisfação plena, o que indica que nada assegura antecipadamente um destino *a priori*. O além do princípio do prazer constitutivo do psiquismo aponta para uma dimensão que ultrapassa o prazer/felicidade, uma vez que o inconsciente está aquém do bem e do mal.

Problematizando a questão da ética, Lacan acaba situando a Psicanálise ou a própria atitude teórica de Freud neste entrecruzamento:

Não escapa a Freud que a felicidade é, para nós, o que deve ser proposto como termo a toda busca, por mais ética que seja. Mas o que decide, e cuja importância não se vê o suficiente com o pretexto de que se deixa de escutar um homem a partir do momento em que ele parece sair de seu âmbito puramente técnico, o que eu gostaria de ler no *Mal-estar na civilização* é que, para essa felicidade, diz-nos Freud, não há absolutamente nada preparado, nem no macrocosmo nem no microcosmo. Esse é o ponto totalmente novo. (LACAN, [1959-1960]/2008, p.24-25).

Desta feita, uma análise apenas aponta, sinaliza, por meio do discurso do analista, que não fornece aquilo que *falta* para o sujeito na sua busca por fazer-se sentido, mas que lhe indica um modo possível de apropriação da realidade acerca de si, de forma que, em última instância, o que visa uma análise é promover o advento do sujeito na subjetividade.

Salvo demais considerações a este respeito, o fato é que em *A ética da psicanálise* ([1959-60]/2008), Lacan contempla teoricamente um resgate e aprofundamento das problemáticas freudianas, principalmente com relação à *sublimação*, implicando aí um retorno reflexivo ao *além do princípio do prazer* e/ou à *pulsão de morte*, e ao *objeto perdido*. Não tencionamos aqui de forma alguma sintetizar os alcances da leitura e compreensão completa deste seminário, mesmo porque este é apenas uma pequena parte do percurso de J. Lacan, de forma que nos concentramos no essencial daquilo que diz respeito aos aprofundamentos acerca do processo sublimatório.

Ultrapassando as concepções conservadoras, dentro mesmo das variadas compreensões psicanalíticas que tendem a persistir em associar *sublimação* ao *reconhecimento/valorização social* do objeto produzido (o que implica normatividade) – ou ainda daquelas correntes teóricas que a concebem quase como algo místico, Lacan, retomando a teoria freudiana transmutada pelas novidades da segunda tópica, busca definir a sublimação de maneira rigorosa, apontando-a como um processo psíquico somente capaz de ocorrer na medida em que o objeto produzido/criado seja um *objeto elevado à dignidade de Coisa*. Sublimar, segundo Lacan, “é elevar um objeto à dignidade de Coisa” (LACAN, [1959-1960]/2008, p.137).

Cabe explicitarmos já de início que os desdobramentos do alcance dessa formulação lacaniana, desenvolvidos neste tópico específico, nos revelam que, apesar da sublimação necessariamente se constituir por meio de um processo criativo, o contrário não é verdadeiro, pois nem toda criação (até mesmo artística) necessariamente constituirá um processo sublimatório. Ademais, convém lembrarmos que nem tudo pode ser sublimado, e ainda que a sublimação, como processo psíquico, seja constituinte da própria subjetividade (dentre outros mecanismos psíquicos), o fato é que existe uma variabilidade com relação à sua disposição dependente de cada sujeito. Além disso, num sentido mais radical possível, somos obrigados a compreender que até os sintomas que determinado indivíduo desenvolve (do ponto de vista do que estes podem representar simbolicamente) já revelam em si uma criatividade psíquica em tal processo. Lembremos ainda que Freud, com relação a tal analogia, chegou a comparar a neurose obsessiva a uma religião, a histeria a uma obra de arte (caricaturada) e a paranóia à ciência.

Assim, o caráter de *representação psíquica* inerente à condição de possibilidade de existência disso a que nos referimos como sendo a própria subjetividade, e que graças a este aspecto é possível falar qualquer coisa a seu respeito, ou seja, na medida em que esta só pode ser apreendida por *representações*, dada sua essência inefável, enfim, a própria subjetividade é em si algo então atrelado desde o início à criação psíquica.

Finalmente, poderíamos interrogar: o que diferencia de fato uma criação qualquer de uma sublime criação? O que caracteriza em especial o processo sublimatório que o constitui de fato como sendo um dos destinos possíveis da pulsão, distinto do recalque, das formações reativas e do retorno do recalçado?

É prudente considerarmos que, assim como o próprio desenvolvimento do caráter e de determinados aspectos da personalidade, diversas produções humanas se farão à custa de

formações reativas, o que indica que neste caso tais objetos representam constituições mediante a ação de *mecanismos de defesa*, igualmente quando se trata do *retorno do recalçado*. Claro que isto não invalida em nada nem diminui valor algum atribuído a tais construções/produções humanas, mesmo porque nossa discussão neste momento não é estética, nem artística, nem se refere ao valor de uso e de troca dos objetos; em suma, nossa investigação é metapsicológica. Nosso interesse está voltado em compreender o processo sublimatório e, neste momento, refletirmos acerca das transformações psíquicas ocorridas no sujeito criador.

Lacan então resgata de Freud a noção de *objeto perdido* a partir de reflexões sobre as problemáticas inerentes às formulações freudianas acerca das relações entre sujeito e objeto. Como sabemos, a busca pelo reencontro com o objeto perdido (*das Ding*) conduz o sujeito a encontrar outros objetos que não aquele original, e, de acordo com Freud, o objeto perdido é perdido para sempre. Disso resulta que esse reencontro se constitua tão somente por meio de um encontro com outro objeto distinto daquele primário. O *objeto perdido* é um conceito freudiano definido como caracterizador de um momento mítico da própria constituição psíquica, aquele sob o qual repousa o registro pático (*pathos*), que, em outro momento, Freud ([1930]/1996) compara a um *sentimento oceânico*. Segundo Lacan, o fato é que, mesmo que o objeto originário nunca tenha sido perdido, ainda assim o sentimento de reencontro retroativamente indica pelo acontecimento do *reachado*¹⁴ que algo então possa ter sido perdido, num momento anterior ainda ao recalque originário:

Tal é a definição fundamental do objeto, para Freud, em sua função diretriz, da qual já mostrei o paradoxo, pois, esse objeto, não nos é dito que ele tenha sido realmente perdido. O objeto é, por sua natureza, um objeto reencontrado. Que ele tenha sido perdido é a consequência disso – mas só-depois. E, portanto, ele é reencontrado, sendo que a única maneira de saber que foi perdido é por meio desses reencontros, desses reachados. Reencontramos aí uma estrutura fundamental, que nos permite articular que a Coisa em questão é suscetível, em sua estrutura, de ser representada pelo que chamamos, há tempos, a respeito do discurso do tédio e da prece, de a Outra coisa. A Outra coisa é, essencialmente, a Coisa. (LACAN, [1959-1960]/2008, p.145).

Ou seja, o acesso àquilo que poderia completar o sujeito reconstituindo o “paraíso perdido” (suposto como existente a partir do impacto de um *reencontro/reachado*) está barrado, não por mecanismos de defesa que impedem tal reencontro com a *Coisa (das Ding)*

¹⁴ “Fato de tornar a achar algo que estava perdido e reencontrar algo de que se estava separado”. – nota no seminário 7 de J. Lacan.

original e fundamental, mas por impossibilidade estrutural do psiquismo. A partir desta compreensão, só podemos apreender o que é a *Coisa* (este objeto suposto perdido desde sempre) pelo seu caráter de ausência. E ainda que ao mesmo tempo alguns reencontros lhe assegurem status de *real*¹⁵, só podemos defini-la como sendo o próprio *vazio* constitutivo do psiquismo. No aspecto mais radical de sua substancialidade psíquica, a *Coisa* é o vazio em torno do qual o próprio psiquismo irá se constituir. É por isso que o reencontro com a *Coisa* evidencia, na melhor das hipóteses, um “novo” encontro com um objeto Outro, dada a impossibilidade de o simbólico apreender em seu registro a totalidade do real pulsional. Esse outro objeto que não a coisa original caracterizará um objeto-*a* para o sujeito, objeto causa de desejo constituindo o suporte simbólico e imaginário de sua fantasia.

Lacan ([1959-1960]/2008) compreende a *Coisa* se constituindo e causando o sujeito a partir de uma relação de *extimidade* estabelecida com esse sujeito. Assim, ele compara *das Ding* a uma “*causa pathomenon*, a *causa* da paixão humana mais fundamental” (p. 120). O contato do sujeito com a *Coisa*, sem a mediação do registro simbólico, caracteriza uma relação íntima com aquilo que há de mais “estranho”, inerente a todo ser humano, ser de desejo, de maneira que esta paixão mais fundamental é definida como sendo da ordem da *angústia*: *aquele afeto que não engana* (LACAN, [1962-1963]/2005). A respeito dessa emergência e do contato sem mediação simbólica com a *Coisa*, desse *real* (pulsional) que perpassa o psiquismo exigindo-lhe satisfação, Kehl (2002) sinaliza: “A proximidade da *Coisa* é ameaçadora; a angústia é o afeto mais característico diante dessa ausência significante, a não ser nos casos daqueles que dela se aproximam por meio de uma iniciação mística ou dos momentos extremos do ato criador.” (p. 98).

A *Coisa* é então *extimidade* (estranho-íntimo), um *vazio* no interior do aparato psíquico com o qual o sujeito tem que lidar:

Das Ding é o que – no ponto inicial, logicamente e, da mesma feita, cronologicamente, da organização do mundo no psiquismo – se apresenta, e se isola, como o termo do estranho em torno do qual gira todo o movimento da *Vorstellung*¹⁶, que Freud nos mostra governado por um princípio regulador, o dito princípio do prazer vinculado ao funcionamento do aparelho neurônico. É em torno desse *Das Ding* que roda todo esse processo adaptativo, tão particular no homem visto que o processo simbólico mostra-se aí inextricavelmente tramado. (LACAN, [1959-1960] 2008, p.74).

¹⁵ *Real* – um dos registros psíquicos segundo J. Lacan. O *real* representa o campo pulsional propriamente dito, o campo dispersivo não atrelado aos registros *simbólico* e *imaginário*, aquilo que resiste à simbolização.

¹⁶ Representação psíquica.

Assim, podemos compreender que a essência do psiquismo, ou seja, o próprio campo pulsional por excelência, constitui a *Coisa*, que por sua vez situa-se num para-além do campo das *Vorstellung* (representações) regulado pela lógica do prazer. A *Coisa* então indica o *além do princípio do prazer*. Contudo, desse além do princípio do prazer só se sabe através das representações psíquicas. É neste sentido que devemos considerar a afirmação de Freud de que a busca por objetos de satisfação na realidade visa a atender outra finalidade mais além dos próprios objetos constituídos simbolicamente e imaginariamente (representação); visa *reencontrar* um objeto primordial: a *Coisa* (objeto perdido). Trata-se da supremacia da pulsão de morte no psiquismo, a pulsão por excelência, em que, a partir de sua irrupção, exige uma reestruturação deste por meio do registro simbólico. Do campo dispersivo pulsional, faz-se necessário que o sujeito, a partir daí, viabilize destinos possíveis ao excedente de tensão, dos quais, ao final, prescindindo do recalque, o sujeito poderá obter alguma satisfação.

Ao articular a questão da pulsão de morte e da falta de representação da *Coisa* ao problema da sublimação, Kehl conclui:

A pulsão de morte pode ser concebida como este resto pulsional que, solto da rede significante, ultrapassa a dimensão do desejo (tendência da pulsão articulada a um objeto recalado, objeto de fantasia) e aponta para o vazio. Isso não significa que, para o humano, não exista nada além do significante – a isto que está além, nós chamamos real. Significa que *não existe nada além do significante que possa ser objeto de satisfação* [...] (KEHL, 2002, p. 163, grifo do autor).

Sendo a angústia a paixão fundamental, o registro pático supremo da emergência do *real* no aparelho psíquico, apontando para o além do prazer, onde se situa a *Coisa* (*das Ding*), isso nos indica que deste real só é possível obter alguma satisfação (um gozo) na medida em que este vazio psíquico possa ser representado simbolicamente, sendo o real parcialmente articulado a uma estrutura de linguagem: “O real é a rocha que o poeta lapida doando à humanidade mal agradecida.” (Itamar Assumpção, “Chavão abre porta grande”, 1983).

Essa problemática, característica da relação entre representação e pulsão, nos conduz em última instância à questão da *realidade psíquica* em Freud, que podemos compreender como a única realidade possível para o sujeito.

Freud fora enfático no que diz respeito ao problema da *pulsão* e da *representação*, de maneira que considerou como somente sendo possível nosso acesso à primeira por meio das *representações psíquicas*, sendo a própria pulsão inapreensível em si mesma, inevitavelmente incognoscível. Assim, do inconsciente propriamente dito, em seu aspecto mais essencial, ou

seja, o campo pulsional por excelência, só temos conhecimento através das representações psíquicas (ou inscrições significantes, como o diz Lacan), forças pulsionais já articuladas a uma linguagem:

No final das contas, não apreendemos o inconsciente senão em sua explicação, no que dele é articulado que passa em palavras. É daí que temos o direito – e isso, ainda mais porque a continuação da descoberta freudiana no-lo mostra – de nos darmos conta de que esse inconsciente não tem, ele mesmo, afinal, outra estrutura senão uma estrutura de linguagem. (LACAN, [1959-1960]/2008, p.45).

Sendo a Coisa (*das Ding*) o vazio inerente ao próprio psiquismo, naquele para-além de toda simbolização possível, *aquilo que do real padece de significante*, o que está *para além de uma articulação em linguagem*, então a busca do sujeito para reencontrar o objeto perdido o lança necessariamente em direção àquilo que Freud definiu como o “*além do princípio do prazer*”. Somos conduzidos assim a visualizar que o próprio princípio do prazer é regulado, no seu horizonte, por um mais além que o perpassa e determina a finalidade última de toda exigência pulsional, ou seja, atingir a *Coisa*, o gozo pleno, a morte.

A partir da concepção do *inconsciente estruturado como linguagem*, podemos compreender o lugar da vida como o conjunto organizado de representações, o simbólico estruturado (S2), onde reside toda forma possível de construção de saber. A *vida*, enquanto parcialidade da pulsão, se organiza por meio dos significantes (representações) estruturados nos registros do *simbólico* e do *imaginário*, registros da representação psíquica, onde se organiza uma forma possível de saber sobre o sujeito. A *morte*, por sua vez, substancializada pela parcialidade da pulsão que resiste à simbolização, abala o conjunto estruturado da vida, sendo ela mesma algo da ordem do tempo, da passagem, do devir e do movimento, aquilo que rompe com a organização simbólica, dado seu caráter de *para-além*, de um *estranho* no íntimo do sujeito. A *morte*, enquanto *além do princípio do prazer*, visa à restituição do anterior à vida, à cessação do desejo e completude suprema da *falta*.

O princípio do prazer estaria então associado à possibilidade de manutenção de uma determinada quota de tensão psíquica, mantida através das satisfações asseguradas por meio do campo das representações, na medida em que a libido refaz determinados investimentos na articulação de significante em significante. Já o *além do princípio do prazer* constitui-se por sua vez como uma busca pela extinção plena e/ou redução ao grau zero da tensão psíquica, em suma, a própria morte do sujeito que se daria, se isto fosse possível, através do

gozo avassalador em seu reencontro com a *Coisa* fundamental. A *Coisa* em si representa a morte, e é aquilo em torno do qual o sujeito irá se constituir.

Por fim, podemos considerar que a pulsão de morte desestabiliza a ordem característica do conjunto organizado pela tendência da pulsão de vida, e seu caráter de ruptura com o já estabelecido demanda do sujeito novas implicações, a fim de dar conta de sua verdade mais fundamental: o desejo e a conseqüente *falta* de objeto que pudesse cessar definitivamente a incompletude. Assim:

A pulsão é de morte, porque vem interferir na organização estabelecida da vida. Ela interfere na manutenção do grau homeostático de tensão que garante a organização vital e faz aumentar essa tensão. A elevação da tensão possibilitará a inclusão, no campo do saber, de uma nova verdade emanada da pulsão. Se a pulsão vem fazer face a esse saber que é a vida, deve então ser pulsão de morte. É ela a causa da intervenção que S1 faz no S2 e que tem como resultado a emergência do sujeito. S1 obrigará S2 a uma nova organização do saber para nele incluir o novo significante mestre que representa o sujeito. (WINE, 1992, p.154).

Em outras palavras, para que a subjetividade se reestruture a partir da irrupção do *real*, é necessário que ocorra o advento do sujeito psíquico, ou seja, que a partir da “*causa pathomenon*” haja uma criação significativa, ou a constituição de novas representações psíquicas, a fim de que ao psiquismo torne possível um destino ao excedente do pulsional. Aqui, fica-nos explícito o entendimento de que o advento do sujeito psíquico refere-se a um movimento da subjetividade, que implica criação e que caracteriza por um destino singular (particular) o processo sublimatório propriamente dito. É por este viés que Wine (1992) compreende o processo sublimatório como sendo particularmente responsável pelo advento do sujeito psíquico por excelência.

Assim, a partir de Lacan, iremos compreender a sublimação como um processo psíquico em que o sujeito advém inextricavelmente atrelado à rede significativa, ou seja, constituído pelo simbólico que, por sua vez, gravita em torno do vazio. Para Lacan, essa questão é fundamental na sublimação, de maneira que podemos compreender o processo sublimatório como uma organização subjetiva em torno do vazio:

Essa Coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa – ou, mais exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa. Mas em toda forma de sublimação o vazio será determinante. (LACAN, [1959-1960]/2008, p. 158).

Conforme ficou evidenciado, sendo a *Coisa* inapreensível, ela só pode ser representada por uma Outra coisa. Elevar um objeto à dignidade de *Coisa* corresponde a um processo psíquico em que, a partir da criação, o sujeito possa representar *das Ding*. Contudo, sendo ela mesma carente de definição, significação, então o sujeito pode representá-la através de qualquer coisa (um objeto qualquer): “Esse papo já ta qualquer coisa, você já ta pra lá de Marrakesh... Mexe qualquer coisa dentro doida, já qualquer coisa doida dentro mexe [...] Esse papo meu ta qualquer coisa e você tá pra lá de Teerã.” (Caetano Veloso, “Qualquer coisa”, 1975).

É neste sentido que o próprio Lacan, em visita ao amigo Jaques Prévert, em Saint-Paul-de-Vence, se surpreende ao observar uma coleção de caixa de fósforos que este conservava. Segundo Lacan ([1959-60]/2008), a maneira como a coleção estava exposta, uma caixa após a outra, todas enfileiradas perpassando por entre os móveis e formando um longo caminho de caixas de fósforos sequenciadas, graciosamente organizadas, mobilizou nele um efeito de choque e de novidade. Lacan observa, nesta ocasião, o que ele identifica nessa circunstância como “a coisidade das caixas de fósforos”, na medida em que estas não são (da maneira como estão expostas) apenas caixas de fósforos, mas assumem a dignidade de ser uma Coisa (outra coisa para além de suas propriedades que as identificam como caixa de fósforos).

Um objeto elevado à dignidade de *Coisa* é um objeto que pode ser um objeto qualquer, mas jamais qualquer objeto, de forma que para que este possa ser elevado a tal dignidade, o vazio em torno do qual rodeiam os significantes (sua constituição simbólica) será o núcleo revelado veladamente, possível somente a partir de uma transcendência com relação às características do próprio objeto utilizado, na medida em que este revela Outra coisa ao tentar representar a Coisa em si. Assim, a compreensão lacaniana acerca da sublimação permite-nos caracterizar esse processo como a possibilidade de advento do sujeito (uma vez que se delineia por destinos outros que não mecanismos de defesa do ego) a partir de um ato criativo, visto que se cria algo a partir do nada, do vazio da *Coisa*: “Estabeleço isto – um objeto pode preencher essa função que lhe permite não evitar a Coisa como significante, mas representá-la na medida em que esse objeto é criado” (LACAN, [1959-1960]/2008, p. 146).

A Arte representa ainda o maior paradigma pelo qual podemos tentar compreender o problema da sublimação, desde que não nos esqueçamos de que não é necessário ser artista, possuir talentos especiais de qualquer ordem, para que o sujeito constitua um destino

sublimatório para o seu excesso pulsional. Ademais, Lacan compreendeu todas as produções humanas (arte, religião e ciência) como modalidades de subjetivação em relação ao vazio, salvo suas diferenças: a arte como uma forma dada ao vazio, a religião como um evitamento (ou um “respeito”) com relação à Coisa, e a ciência como um discurso que *forclui*¹⁷ o vazio. Assim, dado seu caráter demasiadamente representativo, a arte pode dizer muito mais sobre a natureza humana do que a própria psicanálise (e provavelmente mais que qualquer outro discurso), de maneira que esta última tem muito a aprender com ela, fato que não escapou à perspicácia investigativa de Freud.

Da mesma forma, Lacan ([1959-60]/2008), utilizando de uma analogia com o trabalho do ceramista, o qual a partir de sua matéria prima (barro/argila) cria o objeto vaso, compreende então toda forma de arte como um contorno, uma organização em torno do vazio (a Coisa). O vaso artesanal é uma imagem metafórica capaz de representar eficazmente o alcance proposto pelo autor, já que constitui um objeto que simboliza a construção do artifício em torno deste vazio. A partir do vazio, do nada, o ceramista cria o vaso. Dadas as suas características físicas, esse objeto acaba por conter o vazio a que ele mesmo dá entorno, a que lhe dá uma forma. Como fato característico de toda sublimação, o objeto criado vela a Coisa, visto que este se constitui como uma representação possível deste vazio, contudo, acaba também por revelar a marca de *das Ding*, já que é impossível cobrir esse vazio completamente. Assim, nessa perspectiva, iremos compreender que toda forma de arte, como outras produções humanas, irão se caracterizar pelo seu *aspecto artifice*, no sentido criativo que vem dar forma e existência àquilo que não tem definição pré-determinada.

Do ponto de vista da estruturação do psiquismo, podemos então determinar, assim como Wine (1992), que atos criativos, via sublimação, reposicionarão o sujeito com relação àquilo que lhe escapa, de forma que o processo de criação acaba caracterizando um momento de subjetivação singular comparado ao próprio advento do sujeito do inconsciente. Para além do objeto material, do artefato produzido propriamente dito e de sua substancialidade particular, o fato é que, ao sujeito criador, transformações internas ocorrerão desde que tal

¹⁷ *Forclusão*: mecanismo psíquico conceituado por J. Lacan como sendo o que caracteriza a estrutura da psicose. O termo *forclusão/foraclusão* remete a uma não inclusão (internalização) do significante mestre (o nome-do-pai) resultando numa estruturação psíquica não perpassada pelo atravessamento simbólico. Em sua essência, a *forclusão* é similar ao que Freud definiu como sendo o *repúdio* em *Neurose e Psicose* (1924[1923]), porém Lacan conceitua o termo *forclusão/foraclusão* ao acentuar o caráter de não inclusão do registro simbólico (estruturado como linguagem) que o repúdio da realidade acarreta num momento muito preciso da constituição psíquica.

criação se dê por uma via sublimatória: “As obras da sublimação, mais do que coisas materiais, são imagens e formas significantes *novamente criadas*.” (NASIO, 1995, p.89, grifo do autor).

Chamamos a atenção para o destaque acentuado por Nasio (1995) na passagem exposta: “imagens e formas significantes *novamente criadas*”. Primeiro: considerarmos o objeto como digno, para além de sua presença física no mundo, reporta ao nosso objetivo de compreender o processo psíquico em questão, de maneira que, dentro dessa perspectiva acerca da subjetividade, iremos identificar o caráter de representação (psíquica, antes de tudo) que tal criação implica. Segundo: essas formas significantes são, nas palavras do autor, *novamente criadas*. Em suma, estamos nos referindo aqui a uma reestruturação do campo simbólico disparada pela busca de satisfação que o além do princípio do prazer impõe ao sujeito. Assim, elevar um objeto a dignidade de Coisa corresponde a transcender num certo sentido as características que definem *a priori* qualquer objeto, qualquer substancialidade mundana, alçando-o a um *status* de significante capaz de representar Outra coisa:

Ao elevar um objeto existente à dignidade da Coisa que não existe, a energia psíquica não se descarrega no objeto. Retida no aparato, estrutura-se e amplia suas redes. [...] Do encontro desse vazio, que é o real para o homem, advirá uma resposta simbólica, sempre diferenciada no processo da repetição. Quanto mais o sujeito se liberte das cadeias e dos significantes que já estão lá na sua rede, mais diferenciada será a sua produção. Ele vai produzir no lugar em que a repetição aparece enquanto diferença, onde o encontro com a Coisa se verifica ser encontro com coisa alguma, um vazio. O sujeito designa, então, um objeto outro, que, ao ser destacado, revela-se como o próprio progresso desse sujeito, que avança de fracasso em fracasso, na tentativa de atingir a Coisa. (WINE, 1992, p.145).

Ou seja, apesar de o processo sublimatório se caracterizar por fim como uma produção simbólico-imaginária, que poderíamos pensar que fica devendo em sua *função de artifício*, naquilo que diz respeito a um entorno a partir do vazio que pudesse lhe assegurar representação plena, o fato é que o ato criativo proporciona por si só uma ampliação do próprio psiquismo, na medida em que expande sua rede de representações articuladas.

Nesse ponto, conforme evidencia Wine (1992) na passagem citada, é prudente enfatizarmos também as peculiaridades da questão da satisfação pulsional presente na sublimação.

Como bem destacado, a energia psíquica não se esgota no objeto produzido, de forma que, se fosse o caso, poderíamos compreender o processo sublimatório como fundamentalmente catártico. É verdade que haverá produções em que existe também o fenômeno da catarse, sem dúvida, contudo, a questão essencial, no que tange à satisfação

sublimatória, gira em torno da produção enquanto significativa. Desse modo, a satisfação parcial obtida por meio de uma via sublimatória diz respeito a um *gozo* provindo da produção de uma nova representação psíquica, visto que “o significativo é causa de gozo” (WINE, 1992, p.161).

Podemos considerar então que, por meio de uma produção pela via da sublimação, o sujeito contorna o vazio da Coisa, produzindo algo a partir disso, de onde constituirá um destino possível ao pulsional, o que lhe acarretará uma satisfação parcial, por vezes também uma catarse, mas principalmente um movimento de subjetivação que amplia a riqueza simbólica de sua própria estruturação psíquica. O sujeito causado e posto em movimento pelo excesso do pulsional acaba por não atingir a Coisa (*das Ding*), no entanto, do seu contorno em relação ao vazio reside a eficácia subjetiva do percurso sublimatório: “Cada fracasso de esgotar a energia pulsional num objeto satisfatório inscreve-se num traço significativo novo, ou seja, parte dessa energia retorna ao eu como uma “lembrança” identificatória do percurso.” (WINE, 1992, p.138).

Em suma, esse “fracasso” em atingir a *Coisa* se evidencia ao final do percurso como constituindo um verdadeiro ganho psíquico, na medida em que o processo em si é o relevante, que por sua vez resulta na produção de um novo objeto e uma nova inscrição significativa no psiquismo. Similar ao que Wine (1992) menciona como uma *lembrança identificatória do percurso*, Azevedo (2007) define brilhantemente esse processo como sendo algo da ordem de “*vestígios do impossível*”. A autora compreende que o impossível é o acesso à Coisa, sendo assim, as produções de um sujeito trazem então vestígios desse impossível (satisfações parciais) que ele tenta apreender através da constituição de uma obra e/ou uma criação. Tais vestígios caracterizarão uma Outra coisa, uma produção, expressão singular de um sujeito no seu modo de lidar com o real pulsional, em suma, dos destinos para o essencial de seu desejo.

Finalmente, até este ponto de nosso percurso, podemos compreender a sublimação como um processo psíquico inextricavelmente atrelado à potencialidade criativa que, por conta disso, caracteriza modos de subjetivação singulares a cada sujeito, implicando, em última instância, possibilidades outras de saída de condições de *mal-estar* psíquico.

Poderíamos pensar que uma clínica psicanalítica que se encontra aberta a possíveis criações por parte do sujeito é diretamente complementar a uma clínica da interpretação, da elaboração de significados. Ademais, lembrando os limites de uma análise identificados por Freud, teríamos a partir de tais entendimentos acerca da sublimação um direcionamento

clínico profícuo, a fim de avançar com o sujeito para além do sabido e do esquecido (recalque), de forma que poderíamos formular que onde faltar sentido deverá haver invenção/criação.

Castiel (2007), comentando Marucco (2003), articula o pensamento deste quando relaciona o fetiche como uma forma de proteção da vida pulsional (via fantasia) diante das pressões da cultura. A autora acaba compreendendo a sublimação como um processo psíquico responsável pela sobrevivência pulsional no sujeito desejanste. Isto se daria porque, sendo a sublimação um destino da pulsão, sua satisfação parcial pode ser garantida pelo processo sublimatório, e também porque o ato criativo implica alimentar-se de *fantasia*. Segundo o entendimento da autora, a manutenção do espaço psíquico fantasístico (imaginário entrelaçado ao simbólico) é vital para a sobrevivência da energia pulsional. Podemos articular, a partir daí, que a fantasia no sujeito preserva as forças e potencialidades advindas do campo pulsional.

Traçando um paralelo com a questão da clínica, podemos compreender que talvez seus limites, identificados por Freud como a *compulsão à repetição*, que cessaria a capacidade associativa, talvez tais dificuldades devam seu peso também ao próprio método empregado, a saber, a interpretação.

Dessa forma, estaria a interpretação psicanalítica apresentando-se como um método reducionista de apreender a subjetividade a partir de um determinado momento específico de uma análise? E, considerando uma análise como um todo, caracterizar-se-á em algum momento o método interpretativo como um estreitamento do campo pulsional, na medida em que este produz o encadeamento “interminável” de significados a outros significados (ainda que se trate do deslizamento de significantes)?

Tencionamos, com relação à práxis psicanalítica, pontuar o seguinte: nos limites de uma análise, onde faltará o sentido, não por obra do recalque, mas por impossibilidade estrutural de acesso à Verdade plena, deverá haver um outro modo de construção de sentido para o sujeito. Esse modo de subjetivação, para além dos *insights* advindos da *elaboração psíquica* no seu contato com aquilo que recalcou (que quis não saber) apontaria para uma outra forma possível de saber sobre si. Enfatizamos aqui então não o saber esquecido que se sabe (recalque/castração) acessível pelo método interpretativo (Freud clássico), mas daquele saber que é impossível se saber. Desse saber não há nada para se resgatar e/ou recuperar, dado que no seu lugar nada há, restando então, a partir daí, ao sujeito inventar sentidos e possibilidades.

Diversas outras questões abrem-se a partir da compreensão desenvolvida neste capítulo acerca do processo sublimatório. Contudo, não tencionamos abordar toda a gama de possibilidades teóricas entreabertas, dado que nosso objetivo principal vislumbra-se em apenas alguns pontos específicos.

Pudemos compreender, ainda que sucintamente, o essencial no que diz respeito às implicações psíquicas ocorridas no sujeito que produz algo numa via sublimatória. Esta discussão é profícua e pertinente o seu aprofundamento, especialmente ao pensarmos sobre a função clínica da sublimação em diversos espaços onde a Psicanálise figura como referencial teórico de determinadas práticas, contudo, sem a alçarmos necessariamente numa perspectiva idealizadora. Todavia, esses já seriam desdobramentos que não desenvolveremos aqui.

Lembrando que nossa pretensão em particular é eminentemente metapsicológica, de maneira que o esforço deste trabalho consiste em podermos aprofundar questões teóricas, a partir do que a Psicanálise pode dizer sobre a arte, e, se não principalmente, o que a partir da arte (as musicalidades) podemos apreender como novidade significativa ao campo psicanalítico. Em suma, neste sentido nossa preocupação situa-se num para-além das práticas clínicas psicanalíticas, ainda que possa *a posteriori* contribuir e reverberar nessas práticas.

Retomando e avançando no que compreendemos acerca da sublimação, o fato é que, para além do sujeito criador, a sua produção/criação confere substancialidade a um objeto endereçado ao Outro que poderá (em determinadas circunstâncias) se tornar disponível ao mundo e aos outros. Dado isso e considerando nosso percurso investigativo até aqui, nos perguntamos: o objeto sublime, uma vez presente e oferecido ao Outro, que laço social outros sujeitos estabelecerão com ele? Ou, mais precisamente, poderíamos considerar que o objeto sublime produz laço social a partir de si mesmo? E como isso se daria?

Na busca por compreensão com relação a essas questões, bem como seus desdobramentos disparados em nosso percurso, prosseguimos em nossa investigação e adentramos no campo de nosso objeto específico: as musicalidades e suas relações com o psiquismo e o laço social.

3. O SOM, A(S) MUSICALIDADE(S) E OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO

Conforme explicitado no início de nosso percurso investigativo, a construção desta pesquisa, em que se articula Psicanálise e Música, é pertinente e relevante, na medida em que nos oferece possibilidades compreensivas dignas de valor teórico dentro do campo psicanalítico. Especificamente, objetiva-se compreender com maior profundidade as relações da musicalidade com o psiquismo, bem como situá-la na sua função de contágio e de invocação do outro no registro cultural e no enlace social.

Evidentemente, a escolha da musicalidade que, dentre infindáveis formas possíveis de expressão, tornou-se aqui um objeto eleito e digno de tais articulações, mais do que razões especificamente teórico-metodológicas, situa-se também no desejo do próprio pesquisador. Assim, no desenvolvimento deste trabalho de pesquisa, interessamo-nos pelas musicalidades na medida em que nos interessamos pela Psicanálise e sua práxis. Porém, antes de tudo, no que concerne ao nosso desejo de pesquisador, ou seja, o que nos mobiliza em busca de uma produção de sentido possível a partir de inquietações teóricas, situa-se que tal interesse psicanalítico pelas musicalidades já é o efeito do antes, de que como sujeito, as musicalidades nos tocam de maneira peculiar.

De qualquer forma, para além das preferências por tal modalidade de expressão criativa, o fato é que pensar as musicalidades é poder criar condições de aproximação entre distintos saberes, para então *a posteriori* articularmos conceitualmente suas reverberações no corpo de saber da Psicanálise. Por este viés investigativo tencionamos, ao nos permitirmos escutar para além desse audível que nos toca, que nos move e que nos provoca muitas vezes, poder formalizar o que a Psicanálise, atravessada pela música, pode aprender e apreender com ela. Não se trata em nenhum momento de tentar compreender as musicalidades a partir da Psicanálise, mas sim o oposto: pensando a música e/ou as musicalidades como produção subjetiva que, dado seu caráter *pático* representado imaginariamente e simbolicamente toca e movimenta outros sujeitos, em suma, compreendendo neste sentido a música como processo de subjetivação, o que disso teria a Psicanálise a dar ouvidos? E sendo a música disparadora do próprio dançar psicanalítico (no caso desta pesquisa), que efeitos poderiam ter na teoria psicanalítica ao pensarmos as musicalidades?

É com base em preocupações teóricas dessa natureza que neste capítulo pretendemos compreender algumas das relações possíveis entre a(s) musicalidade(s) e o psiquismo.

3.1 Por que a música?

“A música é maior aparição do que toda a sabedoria e filosofia.”

(Ludwig Beethoven).

Nossa intenção neste momento é podermos evidenciar alguns pontos de conexões entre Música e Psicanálise ou, mais especificamente, entre o que estamos considerando como um modo de expressão privilegiado e a própria estruturação do psiquismo. Ademais, a própria constatação de que a Psicanálise, desde Freud, sempre enveredou pelo mundo das artes na ânsia de captar aquilo que nos caracteriza, e de que, do lado da música, sua presença é identificada entre os homens desde os grupos mais primitivos no manejo grosseiro dos sons, enfim, isso por si só circunscreve um campo de interesse a ser mais bem aprofundado tanto por psicanalistas quanto por músicos. Ainda que em pouca quantidade (se comparadas a outras temáticas tratadas em pesquisas de pós-graduação em Psicologia e/ou Psicanálise), alguns trabalhos¹⁸ de notável relevância têm se desenvolvido nestes últimos anos, em especial os que tratam da questão musical, além de alguns artigos em revistas científicas. Tal fato nos aponta que a articulação entre Música e Psicanálise ainda tem muito a se desenvolver e que, dadas as contribuições específicas e singulares de cada pesquisa, consolida-se para nós esse novo campo como digno de interesse analítico.

Nesse aspecto, pensar sobre o trabalho de expressão artística¹⁹, bem como sobre as transformações subjetivas proporcionadas a quem a executa como a quem a contempla e, a partir disto, produzirmos conhecimento acerca dos processos de subjetivação disparados por tais práticas, no seu sentido mais radical, tal empreitada teórica desperta interesse tanto para o campo da Psicanálise como para o campo das artes em geral.

¹⁸ AZEVEDO, R. M. de. *Vestígios do impossível* – refletindo sobre música a partir da psicanálise. 2007. Dissertação de Mestrado. Campos dos Goytacazes/RJ: UENF, 2007. 175 p.

CASTRO, O. E. *Sonoridades e variações subjetivas*. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

SILVA, J. M. *Variações quase atonais entre psicanálise e música: a escuta, o silêncio e a musicalidade*. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

STAHLSCHMIDT, A. P. M. *A canção do desejo: da voz materna ao brincar com os sons, a função da música na estruturação psíquica do bebê e sua constituição como sujeito*. 2002. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

¹⁹ Interessa-nos fundamentalmente, para além do protótipo de arte para fins de circulação comercial, a arte enquanto processo expressivo e criativo independente de valorizações sociais.

Em nosso caso específico, se enquanto teoria a Psicanálise (filha da modernidade) sempre soube se servir do mundo das artes através das manifestações de seus autores, por outro lado a música e/ou as musicalidades acompanham o homem desde seus tempos mais remotos. Assim, perguntarmo-nos “por que a música?” talvez seja a indagação máxima a ainda tentar ser compreendida no decorrer deste trabalho.

Afinal, por que precisa o ser humano da música? Por que, a partir do momento em que a música começa a constituir-se como uma linguagem possível compartilhada entre os homens (desde o homem pré-histórico), ela o acompanha até os dias atuais? Por que, enfim, o homem precisa de música, deseja-a, e por que ela continua a existir? Ou, em última instância, por que ou para que, afinal, o homem ainda necessita musicar seu existir?

Questões à primeira vista talvez ingênuas e vagas como essas sustentam nossa curiosidade científica em compreender tais problemáticas, na mesma medida em que representam uma percepção de grande parte das pessoas, de que de alguma forma a música exerce sobre os homens determinado poder. Não estamos aqui identificando o Poder no seu sentido bio-político (FOUCAULT, 1979), apesar de que certamente isso também ocorre, se pensarmos, por exemplo, na indústria fonográfica, no controle das massas e em toda manipulação da cena cultural atual. Contudo, nos referimos a outra forma de poder, aquele que podemos atribuir a uma face enigmática da música, e à força de atração que a mesma exerce sobre o homem. Trata-se mais especificamente das propriedades do objeto sonoro-musical, as quais parecem, de alguma forma, movimentar os homens desde os tempos mais primitivos: uma força que nos impacta a partir de seus dois vértices possíveis – a musicar o mundo a nossa volta, como uma necessidade (possibilidade) expressiva de musicar, produzir barulhos e posteriormente sons, o que caracterizaria o sujeito musicante, e também, na medida em que estes sons são identificados como algo capaz de fazer sentido, o seu poder de movimentar os corpos musicados, ou seja, aqueles que são tocados pelo advento das sonoridades e das musicalidades.

De qualquer forma, de nossa implicação como sujeito/pesquisador, prosseguimos em direção da empreitada teórica proposta, não com o intuito de desvendar especificamente as questões acima formuladas (mesmo porque talvez elas nem tenham de ser esclarecidas), mas, antes, que nos seja possível em nosso percurso uma produção de sentido no campo psicanalítico reverberado pela experiência dos sons e das musicalidades.

3.1.1 Breve comentário sobre a História ou as histórias da Música

Primeiramente, se faz necessário realizarmos algumas observações preliminares com relação à estrutura de nosso presente capítulo, bem como uma breve explanação acerca das opções bibliográficas utilizadas para introduzirmos a discussão sobre nosso objeto de interesse: as musicalidades e o psiquismo.

Desta feita, devemos já considerar, assim como Wisnik (1989), que uma *história da música* não poderia estar jamais dissociada de uma história do som, propriamente dito. Por sua vez, uma *arqueologia do som* nunca poderá estar dissociada de outros elementos da vida humana e, naquilo que diz respeito aos campos de saberes constituídos, compreendemos que qualquer estudo sobre a história da música (dada a complexidade de tal objeto) não poderá prescindir de um diálogo com os demais discursos e campos do conhecimento como, por exemplo, a sociologia, antropologia, política, economia, psicologia, filosofia, mitologia, psicanálise etc. O autor então argumenta a respeito da necessidade de se pensar a música (historicamente) relacionada a outras linguagens e discursos, e não somente com referência a ela mesma. A partir dessas considerações, poderíamos articular que não há possibilidade de existir “A história da música”, mas sim variadas histórias possíveis sobre a música, de acordo também com a pluralidade de culturas, civilizações distintas, da mesma forma que o desenvolvimento de estilos musicais também possui suas próprias histórias.

Desse modo, ao iniciarmos nossas investigações, nos deparamos com um leque de produções bibliográficas no campo da História da Arte e da Musicologia destinado à chamada “História da Música”. Dado o caráter analítico de nossa pesquisa, especialmente metapsicológico dentro da teoria psicanalítica, tais estudos, que privilegiam na sua grande maioria a descrição de épocas, estilos predominantes de composição, autores significativos, datas etc., nos auxiliam somente como um grande panorama que contextualiza a dita “evolução” da música ocidental. Aliás, também nos chama a atenção que, na maioria dessas bibliografias, se negligencia a música oriental, por exemplo, ou as músicas indianas, africanas etc., dado que nos evidencia uma tendenciosa percepção dos historiadores de que a “história da música” se resumiria apenas na história da *música ocidental*. Todavia, de acordo com os objetivos propostos em nossa tese, apenas dados históricos e definições conceituais que caracterizam o desenrolar da “história musical” não nos subsidiam suficientemente no sentido de estabelecermos conexões possíveis entre o objeto musical e a estruturação do psiquismo (de uma forma mais geral).

Como o próprio Wisnik (1989), em *O Som e o sentido*, definindo sua obra como “uma outra história das músicas” argumenta, a grande maioria dos estudiosos sobre a “história da música” subestima a interação necessária com outros campos de saber. Desta maneira, deixam de considerar os atravessamentos que constituem a vida mesmo dos próprios autores, também a sociedade, as ideologias, a própria dinâmica cultural e todos seus avatares, ou seja, tudo mais que delimita o desenvolvimento de um estilo musical em determinada época e que extrapola o exímio desenvolvimento de técnicas e linguagens musicais (no que diz respeito à forma de composição/execução). É por isso que a Musicologia, como campo de saber e de pesquisa, dedica-se também à compreensão de muitos outros fatores, como os citados, além da própria música em si. Segundo Wisnik (1989), de acordo com sua metodologia proposta para se estudar o som e a música, pretende-se: “[...] apenas se aproximar daquele limiar em que a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir às outras linguagens. Esse limiar está fora e dentro da história” (p.12).

Neste sentido, fundamentalmente nos interessamos por autores que, além de contribuir no aspecto cronológico do desenvolvimento da música ao longo dos tempos, podem também nos fornecer dados complementares que possibilitem apreendermos as variadas representações que o som e, posteriormente, a música recebem do homem e das sociedades em alguns momentos específicos.

3.2 Dos Sons à Musicalidade

Não temos a intenção de constituirmos o que poderíamos chamar de uma verdadeira e profunda arqueologia do som e da música. Contudo, apenas quando isso é possível, tentamos considerar aspectos relevantes acerca do envolvimento do homem primitivo com o som, seguindo posteriormente as suas representações sonoras e musicais já constituídas a partir da Antiguidade. Não se pretende também reproduzir uma cronologia completa da evolução musical, de maneira que as questões trazidas num primeiro momento se fazem presentes, dado o seu valor de significação para os nossos propósitos. Todavia, na busca de reflexão acerca do uso dos sons ao longo da história, quando, a partir desses sons, o homem desenvolve linguagens possíveis (musicalidades), fazem-se necessários ao menos alguns comentários e apontamentos com relação a esses fatos.

Desse modo, é significativo considerarmos que desde a pré-história o homem já expressava uma tentativa de manipulação dos sons, de forma que essa necessidade de musicar sua vida e seu ambiente parece caracterizar-se desde os tempos mais remotos. Nesse período, conforme constam pesquisas, já poderíamos perceber a presença da produção de sons, ainda que nem um pouco sofisticados, mas que, mesmo assim, nos remetem a esta *exigência de expressão por meio da musicalidade*, como tencionamos evidenciar: o som de pequenos pedaços de pedras e madeiras chocados uns aos outros e que de forma simples seduzia o homem primitivo com a emergência de diferentes ritmos (CANDÉ, 2001). Segundo disciplinas dedicadas aos estudos relacionados à “história da música”, seria muito difícil precisar com exatidão se, por exemplo, a música vocal surgiu antes ou depois das batidas com bastões e sonoridades percussivas obtidas através do próprio corpo (percussões corporais). Contudo, descobertas realizadas em sítios arqueológicos referentes à arte rupestre em cavernas nos fornecem indícios da presença da musicalidade desde os primeiros grupos humanos, ao poderem constatar imagens que representam seres cantando, dançando e tocando instrumentos, além do encontro de fragmentos do que poderiam ser estes instrumentos musicais (CANDÉ, 2001).

Importante também lembrarmos que, em meio a este contexto pré-histórico, ao homem era necessária sumariamente a utilização de seu corpo, em especial a necessidade de um agudo desenvolvimento de suas funções perceptivas, a fim de poder garantir sua sobrevivência diante da natureza. Ligados então à questão das sonoridades, tanto a sua audição quanto a potência vocal do grito os auxiliavam na tentativa de identificar e controlar (na medida do possível) os perigos que a natureza lhes impunha. Assim, a audição e também os demais órgãos dos sentidos vão sendo apurados e aguçados, tendo em vista a sua importância para fins de sobrevivência ao homem primitivo. Era-lhe possível, por meio dessa capacidade perceptiva (audição), a identificação prévia de animais a distância que poderiam servir-lhes de caça, conhecendo e reconhecendo seus sinais sonoros afastados, ou a percepção de tempestades que poderiam estar por vir, ou os diversos caminhos do vento, pelos seus assovios, fricções etc.

Schafer (2001), em seu livro *A afinação do mundo*, acerca do homem pré-histórico, nos explica que: “Quando o homem estava com medo dos perigos de um ambiente inexplorado, todo o seu corpo se convertia em um ouvido”. (p. 45). Diante disso é unânime a consideração da importância vital, neste caso, da função auditiva desde os tempos mais remotos da história da humanidade.

Já na Antiguidade, segundo evidências históricas, o homem desenvolve uma comunicação que se forja pelos sons, o que caracteriza a produção de musicalidades como linguagem, haja vista a presença de músicas nas mais diversas práticas, como as ligadas à magia, à saúde, as contemplações à natureza, e até mesmo na própria política dessas civilizações, tendo papel frequente também em rituais religiosos, festas e guerras:

O homem sempre tentou destruir seus inimigos com ruídos terríveis. Encontramos tentativas deliberadas para reproduzir o ruído apocalíptico na história das guerras, desde o entrecocar-se dos escudos e o rufar dos tambores dos tempos primevos até a bomba atômica de Hiroshima e Nagasaki na Segunda Guerra Mundial. (SCHAFER, 2001, p.51).

Identifica-se nesse período a passagem da manipulação grosseira dos sons para um manejo voluntário, caracterizado por uma intencionalidade específica de comunicação, uma vez que os sons passam a ser produzidos também para contextualizar determinadas práticas sociais e/ou individuais, demarcando, pela sua aparição, teores afetivos configurados e representados em variadas situações da vida cotidiana.

Não há, pois, possibilidade de negligenciarmos o fato de que o homem, desde muito cedo, foi seduzido pelo universo sonoro que o circunda e que passa paulatinamente a tentar “domesticar” esses “sons selvagens”, no sentido de produzir suas próprias sonoridades, por mais primitivo que seja: por meio de seus próprios corpos e posteriormente por meio de primitivos instrumentos construídos. Ao homem pré-histórico, os sons sinalizavam perigos, acima de tudo condicionando sua audição a situações de alerta. Já na Antiguidade, em razão principalmente de todo o desenvolvimento da espécie em termos de características biológicas e também, senão fundamentalmente, da evolução dos grupos sociais, as musicalidades instituem-se como forma de expressão possível. Trata-se de uma nova forma de linguagem e, assim, já constituídos como representações simbólicas, os sons e seus possíveis sentidos continuam a seduzir a humanidade, agora sob outros aspectos.

Na busca compreensiva do que é o som, temos com Ferreira (1995), em seu *Dicionário da língua portuguesa*, a seguinte definição:

1-fenômeno acústico que consiste na propagação de ondas sonoras produzidas por um corpo que vibra em meio material elástico (especialmente o ar). 2-sensação auditiva criada por esse fenômeno; ruído. 3 - som musical. 4 - a linguagem falada; a palavra. 5 - emissão de voz [...] (p. 609).

Já Wisnik (1989), definindo o que é o som, para além de seu significado, mas essencialmente como fenômeno, descreve-o como: “[...] onda, que os corpos vibram, que

essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos” (p.15).

Eis alguns exemplos de tentativas de definir o que é o fenômeno sonoro. Contudo, é prudente lembrarmos que, ao falarmos do som (ou da música), já estamos submetidos a uma outra linguagem, de forma que mesmo as explicações mais racionais, mais empíricas (físicas), mais precisas possíveis acerca de sua definição, se constituem como discursos que vêm representar aquilo que está aquém ou além da linguagem escrita e falada, e que figura em si como uma linguagem outra.

Considerando essa característica singular, a saber, a imaterialidade sonora, torna interessante atentarmos para alguns discursos sobre o som e os sons ao longo dos tempos. Tais discursos constituem modos de subjetivação em torno do objeto sonoro, que se apresenta como enigmático desde os tempos mais antigos. Nessa condição, é relevante vislumbrarmos algumas de suas variadas representações em culturas plurais de tempos e lugares distintos.

3.2.1 No início... eram ruídos

A inter-relação entre o som e o ruído é deveras interessante (e necessária de ser discutida para nossos fins).

Poderíamos dissociar um do outro? Certamente que não. Enquanto fenômenos, trata-se do mesmo e único evento físico, de modo que diferenciar ruído de não ruído é um atributo da percepção do ouvinte. De acordo com Wisnik (1989), o som e o ruído não se opõem absolutamente na natureza, mas antes constituem um *continuum* caracterizando uma passagem gradativa de um ao outro, fato que as culturas irão administrar estabelecendo no interior delas mesmas a margem de separação entre essas duas categorias (o som e o ruído). Essa observação é importante, pois o desenvolvimento das características específicas de determinada música, ou mais especialmente o seu estilo, propriamente dito, variável de cultura para cultura, depende fundamentalmente de como determinado grupo social compreende e representa psicologicamente (sentido atribuído) determinadas sonoridades. Percebamos que, obviamente, o que estamos comparando e diferenciando aqui é o *som* como frequência claramente perceptível pelos ouvidos, onde se podem identificar diferenças de alturas e ritmo, e por sua vez o *ruído* como um som indefinido a quem o ouve. Estando então submerso num universo de representação (simbólica) e emergindo dele, tanto o som quanto o

ruído serão identificados como tais não a partir do que são em si, mas de como determinados indivíduos e/ou grupos sociais vivenciam o seu aparecimento.

De qualquer forma, sendo o ruído considerado como um campo de dispersão de frequências e alturas sonoras, o som por sua vez constitui-se a partir de uma espécie de “filtragem” deste campo caótico de ondulações. É como se pudéssemos considerar que em todo som há ruídos (pois essa seria sua essência fundamental) e em todo ruído haveria em potencial uma pluralidade de sons a serem extraídos.

Assim Wisnik (1989) esclarece: “O som se produz negando terminantemente certos ruídos e adotando outros, para introduzir instabilidades relativas: tempos e contratempos, tônicas e dominantes, consonâncias e dissonâncias” (p. 28).

Tal afirmativa nos conduz a refletir sobre um modo especial de domesticação do ruído para que se faça possível a seleção de sonoridades audíveis e aceitáveis.

Sons e ruídos em lugares e épocas diversas constituem substancialidade simbólica ao imaginário característico de cada cultura. Dessa forma, era comum que determinados elementos da natureza como o vento, os mares, os trovões e as tempestades etc. fossem associados às divindades, neste caso devido ao especial componente sonoro que dá sinais de suas ocorrências. A maior manifestação ruidosa à qual poderíamos estar submetidos, teoricamente, seria o denominado “ruído branco”. Este caracteriza uma espécie de ruído no qual todas as frequências audíveis têm iguais chances de aparecer a cada momento, sendo denominado de “branco” a partir de sua analogia com o espectro uniforme e contínuo dessa cor:

Os gregos distinguiam entre *Pontos*, o mapeável e navegável, e *Okeanos*, o infinito universo da água. [...] O caos primal de *Okeanos* é bem representado pelo som de uma tempestade marítima. Quando agitado, em fúria, o mar possui igual energia em todo o espectro audível; é o ruído branco em todas as faixas de frequência. Além disso, o espectro parece estar sempre mudando; [...] A impressão é de um poder imenso e opressivo, expresso como um fluxo contínuo de energia acústica. Numa tempestade marítima, o som não é articulado em ondas. [...] O mar simboliza o poder bruto. A terra, a segurança e o conforto. A tensão entre eles torna-se audível no choque da arrebentação. Nenhum som une continuidade e separação com tanta eficácia em seu registro. (SCHAFER, 2001, p. 241).

Essa representação grega dos mares como sendo um elemento de poder bruto, bem como outras manifestações ruidosas características de ocorrências naturais como trovões, ventos, o som de alguns animais, em suma, a esse poder sonoro natural e visceral, propriamente dito, dos mais convincentes e intimidadores que possam existir aos seres

humanos, são atribuídas valorações na maioria das vezes sagradas. Sendo o ruído percebido como uma força avassaladora e persuasiva que subjuga os ouvintes, que por conseguinte prestam o testemunho das forças descomuns da natureza, ele mesmo é considerado por estas civilizações como um elemento sagrado.

Encontramos uma definição de concepção de “ruído sagrado” em Shafer (2001):

Qualquer som prodigioso (ruído) que seja livre da proscricção social. Originalmente, o Ruído Sagrado refere-se a fenômenos naturais, como o trovão, erupções vulcânicas, tempestades, etc., pois acreditava-se que representassem combates divinos ou a ira dos deuses para com o homem. (p.368).

Pontuamos a partir disso o seguinte: o som é manifestação acústica e nesse sentido também é físico. A partir de sua ocorrência e de sua substancialidade (as características do ruído e/ou dos sons), o sentido que lhe é atribuído é um fato diretamente atrelado à subjetivação individual e/ou coletiva. Sendo assim, como nos afirma Wisnik (1989), o sentido do som e do ruído, ou a intensidade com que se ouve mais um do que outro depende, fundamentalmente, do contexto. É assim que o autor compara, por exemplo, um grito num pátio de uma escola, num estádio de futebol etc., que será considerado um som habitual, enquanto, caso este ocorra numa sala de concertos, ou num hospital, seria identificado como um ruído atemorizante ou escandaloso. Da mesma forma, um show de rock pode ser um pesadelo aos ouvidos de uns, enquanto para outros a sua sonoridade poderia apresentar-se como uma cantiga de ninar “[...] no mundo do ruído generalizado” (WISNIK, 1989, p.29). Em sua consideração mais radical com relação a este aspecto, o autor nos assegura:

O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão. As suas propriedades ditas dinamogênicas tomam-se, assim, demoníacas (o seu poder, invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante). Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísicas. As mais diferentes concepções de mundo, do cosmos, que pensam a harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam através da música. (WISNIK, 1989, p. 26).

Diante disso, consideramos que a necessidade de musicar o mundo apresentava-se como uma tentativa de *organização do caos*, representado pelos variados ruídos, primeiramente naturais e posteriormente provocados por outras fontes, pois musicalizar atenderia a esta finalidade primeira de purificação do ruído.

Correlatamente, é possível também estabelecermos relações entre o campo pulsional disperso (o *real*) do psiquismo e o caos sonoro das múltiplas e desordenadas defasagens do

ruído branco, ou o território virtual de todas as possibilidades sonoras veladas pela dimensão do *silêncio*. Nessa perspectiva comparativa, a pulsão por excelência (de morte) pode ser representada, por exemplo, através das irrupções ruidosas das dimensões do silêncio, em que repousam todas as possibilidades do devir sonoro que, empreendido numa lógica sacrificial (escansões e cortes), poderá constituir-se em musicalidades e/ou destinos às exigências psíquicas: “Seria pelos murmúrios provocados pelos ruídos que outras percepções e horizontes do mundo poderiam ser forjados. Novos “jogos de linguagem” e outros “jogos de verdade” poderiam então ser articulados a partir destes murmúrios não-semânticos”. (BIRMAN, 2002, p. 127).

De uma forma ou de outra, dada a característica de imaterialidade dos ruídos e dos sons, é certo então que em diferentes culturas estes tenham figurado como representações que simbolizam as propriedades do espírito.

Na Grécia Antiga, por exemplo, a partir das representações mitológicas, percebemos a contraposição entre música apolínea e música dionisíaca, sendo a primeira considerada como a forma por excelência da “música das esferas” (privilégio das alturas melódicas, uma música mais pura), enquanto a segunda (dadas suas características mais rítmicas e pulsantes) estaria mais diretamente associada ao ruído e, dessa maneira, aos perigos que poderia representar.

Já no hinduísmo (religião essencialmente musical) também encontramos a representação das musicalidades associada diretamente ao *equilíbrio do cosmos* e à *essência do universo*. O hinduísmo, sendo uma religião fundamentalmente musical, é, entre outras coisas, todo constituído em torno do poder da voz e da relevância da respiração:

[...] o próprio nome do deus, Brama, significa originariamente força mágica, palavra sagrada, hino, e onde todas as ocorrências míticas e eventos divinos são declaradamente recitações cantadas com caráter sacrificial, mantra, atribui-se à proferição da sílaba sagrada *OUM* (ou *AUM*) o poder de ressoar a gênese do mundo. (WISNIK, 1989, p.34).

Assim, o som “[...] tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto” (WISNIK, 1989, p.25).

Percebe-se então, de acordo com o percurso desenvolvido até aqui, que os ruídos, apesar de serem representados a partir de concepções muitas vezes escatológicas, tinham para os antigos o valor de elemento sagrado. Seu *status* sacro deve-se ao fato de que reúnem em seu campo dispersivo o potencial musical que o *ato sacrificial* poderá constituir.

É a partir destas relações primeiras estabelecidas com o objeto sonoro, realizadas desde os homens da pré-história e ao longo da evolução, que discutimos a seguir o advento da música ou das musicalidades.

3.2.2 O sacrifício do ruído e o advento da música

No sentido em que desenvolvemos nosso percurso, e baseados nos autores pesquisados, pode-se considerar que, para haver sons (audíveis, discerníveis) e conseqüentemente musicalidades (linguagem desenvolvida a partir da apreensão e manuseio dos sons), é necessário que haja um *sacrifício*. Há de se sacrificar determinados ruídos para que advenham outros sons, e a partir daí a possibilidade de seu manuseio e sua caracterização como musicalidade. Nesse sentido (característico das tradições pré-modernas) fazer música compreende um ato sacrificial.

Em seu livro, Wisnik (1989) dedica-se ao estudo das variadas representações que o som recebe ao longo da história, todavia, sua metodologia não privilegia necessariamente um devir cronológico, e sua análise repousa sobre três sistemas distintos no que se refere à construção musical: modal, tonal e serial. O *campo modal* abrange uma vasta gama de tradições pré-modernas: músicas dos povos africanos, indianos, chineses, japoneses, árabes, indonésios, indígenas das Américas, entre outras culturas, incluindo a tradição grega antiga (que só conhecemos na teoria²⁰) e o canto gregoriano. O *campo tonal* caracteriza-se a partir do desenvolvimento da polifonia medieval ao atonalismo (dispersão do sistema tonal na música chamada “erudita” na Europa), compreendendo os períodos do Barroco ao Romantismo tardio, passando pelo estilo clássico. E o campo *serial*, constituído pelas formas radicais da música de vanguarda no século XX (Schoenberg e Webern) e pelos seus desdobramentos, que levam à música eletrônica (entende-se a música amplificada, uso de aparelhos e instrumentos elétricos etc.).

Segundo Wisnik (1989), independente de quais períodos possamos discutir e/ou estudar sobre a “história da música”, independente dos estilos e tendências, marcos e rupturas, sua compreensão consiste em considerar que toda evolução da música propriamente dita gravita em torno de duas questões especiais: o pulso (ritmo) e as alturas (melodias).

²⁰ Observação realizada por Wisnik (1989).

A partir dessa consideração central, o autor desenvolve um percurso investigativo em que contempla as *várias possibilidades de sentidos* que são atribuídos ao som, ao longo da história, percorrendo culturas e momentos diversos para a sua discussão. Compreende-se, a partir de suas articulações, conforme nos explicita o autor, que a caracterização dos estilos e modos musicais consolida-se ao privilegiarem ora as alturas melódicas, ora a força do pulso.

É certo também que, em todo modo e estilo musical, tanto a melodia quanto o ritmo estão presentes, mas o autor nos alerta para o fato de que, ao longo da história, a evolução musical se constitui a partir da admissão e ênfase sobre determinadas características do som em detrimento de outras. O fato notório de sua articulação (e de especial interesse para nós) é compreendermos então que, para se privilegiarem determinadas características do som na constituição de um modo ou estilo musical, necessariamente haverá de se *recalcar* outras características sonoras. Essa compreensão, que lança mão do conceito psicanalítico do *recalque* (FREUD, 1926 [1925]/1996), é assim articulada pelo próprio autor, quando considera que as sonoridades estarão sempre ligadas a algum sentido possível, sendo este dependente da cultura da qual emergem.

Dessa feita, teríamos que, no mundo modal, por exemplo, as musicalidades apresentam-se de forma essencialmente pulsantes, sendo fortemente rítmicas e especialmente ligadas a princípios ritualísticos. De acordo com Wisnik, essas músicas constituem-se a partir da presença marcante de percussões (guizos, gongos, tambores, pandeiros), os quais, segundo sua analogia, seriam instrumentos do “mundo do ruído”. Além disso, a música modal também possui forte acentuação de timbres, forjando “[...] instrumentos que são vozes e vozes que são instrumentos (vozes-tambores, vozes-cítaras, vozes-flautas, vozes-guizos, vozes-gozo).” (WISNIK, 1989. p.36).

De modo inverso, considerando as características sonoras, podemos observar que no cenário litúrgico o canto gregoriano (paradigma de música vocal e tradição que irá desembocar na música barroca e clássico-romântica dos séc. XVII, XVIII e XIX) se fundamenta predominantemente sobre a supressão desses instrumentos rítmicos-percussivos característicos das tradições pré-modernas:

[...] ao abolir instrumentos rítmicos-percussivos, pondo toda sua rítmica puramente frásica a serviço da pronúncia melodizada do texto litúrgico, o canto gregoriano acaba por desviar a música modal do domínio do pulso para o domínio das alturas. Com isso, inaugurou de certo modo o ciclo da música ocidental moderna, preparando o campo da música tonal, que irá explorar amplamente, já com envergadura instrumental e com outras complexidades discursivas, as possibilidades de desenvolvimento de uma organização do campo das alturas onde a melodia vem para o primeiro plano (e onde a instância rítmica não terá mais autonomia e a

centralidade que tinha antes, servindo agora de suporte para as melodias harmonizadas). (WISNIK, 1989, p.38).

É dessa mesma forma que toda a liturgia medieval posterior emergirá numa batalha declarada contra as forças consideradas demoníacas na música, que residem nos ritmos dançantes e nos múltiplos timbres, desembocando por fim na evitação de um intervalo melódico-harmônico em especial: o trítone. O trítone, caracterizando uma formação de acorde sobremaneira tensional, instável e dissonante, constitui nesse contexto o próprio “*diabolus in musica*” (WISNIK, 1989, p. 58).

Em sua compreensão final, o autor aponta que essas problemáticas evidenciam um movimento cíclico com relação à evolução musical que gravita em torno destas duas características centrais nas musicalidades, a saber, o pulso (ritmo) e a altura melódica (o tom).

Diante dessas considerações, privilegamos num primeiro momento algumas reflexões com relação às músicas modais em especial, sendo que essa escolha se deve ao fato de que talvez essas musicalidades retratem como nenhuma outra a luta sacrificial entre o som e o ruído.

Posto isso, observamos que no mundo *modal* (tradições pré-modernas) de maneira especial a música estará ligada a aspectos divinos e sacrificiais, sendo vivenciada como uma genuína experiência do sagrado, justamente porque ela substancializa esta luta cósmica e caótica entre o som e o ruído: “Essa luta, que se torna também uma troca de dons entre a vida e a morte, os deuses e os homens, é vivida como um *rito sacrificial*”. (WISNIK, 1989, p.31). Da mesma forma que se dava com o sacrifício de uma vítima, por exemplo, o som se configurava como uma espécie de bode expiatório que a música sacrifica, “[...] convertendo o ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico” (Idem, p.31).

Entenderíamos, a partir disso, que para esses determinados povos, dada a representação que fazem do som, seu imaginário sensível é capaz de captar essa peculiaridade inerente a esse objeto, e o configuram simbolicamente através de seus mitos e lendas que retratam e se consolidam por meio de variados ritos sacrificiais. Nesse sentido, a música seria compreendida como filha nascida do ato sacrificial e devido a isso lhe são atribuídos poderes relevantes naquilo que diz respeito à “organização do caos”. Em si, potencialmente falando, o som porta vida e morte, na medida em que tanto harmoniza como pode desestabilizar ordens estabelecidas *a priori*:

Assim como o *pharmakós* (a vítima sacrificial) tinha para os gregos o valor ambivalente de veneno e do remédio (a palavra é da mesma raiz de “farmácia”, fármaco, droga), o som tem a ambivalência de produzir ordem e desordem, vida e morte (o ruído é destruidor, invasivo, terrível, ameaçador e dele se extraem harmonias balsâmicas, exaltantes, extáticas). [...] A música modal é a ruidosa, brilhante e intensa ritualização da trama simbólica em que a música está investida de um poder (mágico, terapêutico e destrutivo) que faz com que sua prática seja cercada de interdições e cuidados rituais. Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobrevir o som (a violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima). (WISNIK, 1989, p.31).

Os ritos sacrificiais constituídos a partir de tais características representam a violência do próprio sacrifício, que por sua vez é fruto da luta entre vida e morte (som e ruído), sendo a(s) musicalidade(s) daí surgida(s) uma encarnação sonora dessa passagem individual e/ou coletiva em que se possibilitam novas harmonizações.

Sendo a própria música comparada ao *pharmakós*, nessa concepção grega, temos que o seu entendimento predominante (concepção que perdurará ao longo dos séculos no Ocidente) constitui-se em torno de seu duplo aspecto: música cívica e música desagregadora, músicas que promovem a harmonia e músicas causadoras de colapsos, música das alturas (do espírito) e músicas dos infernos, enfim, vida e morte representadas a partir da vivência musicalizada. É notório a partir disso que, na Grécia antiga, a *pólis* devesse ser conduzida no sentido de que se fizessem valer os impulsos agregadores, centrípetos no que diz respeito à harmonia da sociedade. Assim, sendo a música concebida como um elemento regulador cósmico que se realiza no equilíbrio social, a sua execução será direcionada até mesmo num sentido político-pedagógico que atenda a essas expectativas cívicas e que correspondam a uma ética:

A harmonia escalar contém um caráter cujo alcance mimético é irradiador; trata-se de triar as escalas de maneira a fazer com que aquelas que estão imbuídas de um caráter “elevado” e cívico prevaleçam sobre aquelas outras que, consideradas dissolventes e pouco viris, não contribuem positivamente para a formação do cidadão. (WISNIK, 1989, p. 93).

Essa preocupação, ou diríamos, esse cuidado no que diz respeito às musicalidades e seus impactos sobre a vida individual e social, retrata em termos políticos a luta sacrificial entre o som e o ruído, na medida em que algumas sonoridades e instrumentos são

considerados harmônicos (musicais) enquanto outros são percebidos como barulhentos e desestabilizadores.

Encontramos essa dualidade (harmonia X paixão) sintetizada em dois mitos gregos que explicam a origem da música, segundo suas concepções. Assim, consta que a arte de tocar *aulos*²¹ foi inventada por Palas-Atena que, comovendo-se com o choro das irmãs após a decapitação da Medusa, criara um *nomos*²² em sua honra. Já numa outra passagem, num hino em louvor a Hermes, uma diferente alternativa mítica é forjada: diz-se que a lira²³ fora inventada quando ele percebeu que a carapaça de uma tartaruga (se utilizada como uma caixa de ressonância) poderia produzir som.

Segundo Schafer (2001), a partir de tais representações gregas, podemos apreender ambas as concepções acerca do que é, ou do que deveria ser a música, numa concepção Apolínea (Apolo) e outra Dionisíaca (Dioniso). Na primeira delas, a música é o resultado da descoberta de determinadas propriedades sonoras das matérias do universo – é o caso da invenção da lira por Hermes, utilizando-se da carapaça da tartaruga. Por analogia, a lira é o instrumento de Homero, da epopéia, da serena contemplação do universo. A lira é antes de tudo o instrumento de Apolo (assim como é também a cítara), e no seu mito a música é compreendida como som externo, enviado pelos deuses para nos lembrarem da harmonia do universo. Aqui a música seria exata, serena, matemática e também associada às visões transcendentais da “Harmonia das Esferas”. Apolo, sobretudo, é o deus da clareza, da harmonia e da ordem.

Dioniso, por sua vez, é o deus da exuberância, da desordem e da música. Assim, a música dionisíaca, representada no mito da morte da Medusa, é entendida por Schafer (2001) como genuína *emoção subjetiva*. O *aulos* (instrumento dionisíaco) é o instrumento da exaltação, da tragédia, do *ditirambo*²⁴ e do drama, sobretudo da desordem e do excesso. No mito dionisíaco, a música é compreendida como som interno, “[...] que irrompe do peito do

²¹ Instrumento de palheta dupla, antecessor do moderno oboé, bastante conhecido na Grécia Antiga. (SCHAFER, 2001). Instrumento semelhante a várias modalidades de flautas.

²² Melodias inalteráveis às quais se atribuíam influência mágica ou ritual (na Grécia Antiga). Provindos da comunicação divina, somente um grande artista tinha o poder de recebê-los. Os *nomos* eram designados pelo deus que louvavam. (SCHAFER, 2001).

²³ Instrumento de corda (de seis a oito) característico da Antiguidade. Tocado na posição vertical, lembra o que seria um precursor da harpa.

²⁴ Composição de estâncias e versos irregulares que exprimem entusiasmo e delírio. (SCHAFER, 2001).

homem” (SCHAFER, 2001, p.21). Nesse caso, ela seria fundamentalmente irracional e subjetiva, empregando recursos expressivos como flutuações temporais, obscurecimento da dinâmica temporal e da coloração tonal. Em suma, a musicalidade dionisíaca apresenta e representa as características do próprio deus.

Segundo Didier-Weill (1999):

Dionísio concede o surgimento de tudo o que é dom excessivo: dom da dança, mas também dom gracioso do alimento e do vinho novo encontrado nos tonéis enterrados que então se desenterram, dando acesso a um líquido sombrio que, vindo das profundezas, tem um sabor infernal (p. 53).

A música dionisíaca, representante dos atributos e características de Dioniso, é aquela capaz de evocar paixões, no sentido *pático* do termo, algo capaz de nos colocar em movimento, aquilo que pulsa em excesso e vem demandar uma ação proporcional e correspondente. Tais musicalidades teriam o poder de provocar o chamado *transe dionisíaco*:

O transe dionisíaco, que é representado pelo aulos (a flauta popular), é condenado, ao que tudo indica, como música rítmica a serviço de uma sacralidade dionisíaca (música vista implicitamente como dissolvente, identificada com as vozes dos não-cidadãos, das “minoridades” – mulheres, escravos e grupos camponeses alijados do controle do estado – sendo atribuídos aos escravos os ritmos considerados não-harmônicos). (WISNIK, 1989, p. 95).

Interessante repararmos como essa dicotomia entre “música elevada” e “música baixa”, que por sua vez está atrelada a outras segregações como as sociais, econômicas, étnicas, raciais etc., perpetua-se de forma acentuada na evolução musical do ocidente. A passagem anterior, que ilustra a forma com que a música dionisíaca já era, desde a Grécia antiga, associada às minoridades, nos faz lembrar diretamente das mesmas atribuições desprovidas de valor que configuraram num primeiro momento o surgimento, por exemplo, do Blues (com os negros do rio Mississippi), da Capoeira e do Samba (músicas essencialmente rítmicas) também criadas originalmente pelos escravos.

Num sentido mais geral, podemos articular que a música apolínea em potencial seria aquela capaz de conter e revelar os fundamentos do universo, na medida em que harmoniza o ser com o cosmos, enquanto a música dionisíaca, por sua vez, estaria ligada às mais fortes paixões despertadas nos homens. Para não incorrerem em demasiada ingenuidade, é necessário também compreendermos que esta dicotomia é meramente suposta (apesar de muitas vezes perseguida como método de construção musical), visto que características

apolíneas como também dionisíacas (no sentido grego) podem estar presentes numa mesma música.

Com relação à questão fortemente rítmica, é exatamente esse aspecto, inerente às musicalidades, que o canto gregoriano e posteriormente toda tradição medieval até o séc. XIX irão evitar, dada a ênfase direcionada à constituição do campo tonal. Mas é também importante salientar que essa dicotomia específica – música das alturas X música das paixões – que em última instância acaba sendo reproduzida em várias outras categorizações, como música erudita X música popular, música do intelecto X música de entretenimento, em suma, são caracterizações discriminatórias especiais da música Ocidental. Nesse sentido, conforme demonstrado anteriormente, as músicas de tradições hindus, por exemplo, também compreendem a música como veículo de harmonização com o cosmos, no entanto, as suas musicalidades são também fortemente rítmicas, como se admitissem e reconhecessem a importância dos ruídos nas dinâmicas musicais:

Está indicado aí, nesse quadro mítico, que as músicas modais são músicas que procuram o *som puro* sabendo que ele está sempre vivamente permeada de ruído. Os deuses são ruidosos. A natureza sonora do mundo, que não perde nunca o pé do pulso, se faz dessa mescla onde mora o núcleo do sacrifício, isto é, da ritualidade do som. (WISNIK, 1989, p. 36).

No que se refere em especial às tradições musicais ditas pré-modernas, conforme exemplificado até aqui, salientamos com Wisnik (1989) o fato de que estas estavam articuladas a uma série de mitologias e lendas, e que, além disso, eram vivenciadas como ritos. As ritualizações musicalizadas substancializam a relação sagrada estabelecida com o objeto sonoro, sendo esses rituais uma marca fundamental que representa o processo e o devir contínuos nesse limiar entre o som e o ruído, ou música e não-música.

Desse modo, gostaríamos de frisar que em nenhum momento deste trabalho tentamos discutir tecnicamente estilos musicais, bem como suas diferenças e semelhanças. Tampouco pretendemos nos enveredar por discussões que envolvam dicotomias como cultura de massa X cultura intelectual, muito menos nos prendemos à divisão entre música erudita X música popular etc. Em suma, falamos aqui sobre música e/ou musicalidades, sonoridades e suas relações com a subjetividade, independente de estilo musical. Todavia, conforme mencionado anteriormente, nosso interesse psicanalítico direcionado às musicalidades já está condicionado ao modo especial que determinadas musicalidades reverberam em nós e, assim, recaímos sobre algo que se constitui como uma

inevitável preferência pessoal por determinados estilos e modos musicais, os quais figuram em alguns momentos como meros exemplos descritivos de vivências musicais.

Não obstante, música é música, e suscita no ouvinte ressonâncias que são de ordem extremamente íntima na constituição do que poderíamos definir como o “gosto musical” de cada sujeito. Assim, não nos cabe em momento algum classificar “música boa” e “música de pouca qualidade”, pois essa discussão não cabe neste trabalho, já que compreendermos que a música que toca um sujeito, o faz em decorrência de seu envolvimento psíquico com ela. Várias das questões supracitadas são sem dúvida dignas de interesse e despertam curiosidade na grande maioria de nós, e não as subestimamos, porém essas discussões podem ser encontradas de maneira fértil em produções de outros autores. Enveredar por elas poderia exigir uma digressão muito ampla, para além de nossos propósitos e objetivos específicos.

Posto isso, apenas à guisa de contextualização geral e conclusão deste tópico, no que se refere à cronologia da evolução musical, convém explicitarmos que, das tradições pré-modernas (as quais discutimos sucintamente), teríamos, segundo Roy Bennett (1986), o posterior desenvolvimento: música medieval (até cerca de 1450); música renascentista (1450-1600); música barroca (1600-1750); música clássica (1750-1810); romantismo do século XIX (1810-1910); e por fim, a música do século XX-XXI (1900 em diante).

Lembrando ainda que, de acordo com Wisnik (1989), todos esses períodos musicais delineiam estilos e gêneros distintos que se configuram ao longo dos séculos (no Ocidente), constituindo toda uma complexa evolução da música; e que tais modos, estilos e gêneros consolidam-se através da admissão e ênfase sobre determinadas características sonoro-musicais que acabam por delinear determinada forma de linguagem musical. Por fim, qualquer estilo e/ou gênero musical estará intimamente atrelado ao contexto cultural de sua época, sendo efeito e também produtor/disparador de modos de subjetivação individuais e coletivos. Deste modo, compreendemos que o som emerge atrelado a essa rede de sentidos, sejam conscientes, sejam, também e principalmente, inconscientes, tanto individualmente como coletivamente, produzindo culturas e sendo produzido por elas, constituindo as infinitas possibilidades de linguagens musicais.

A seguir, introduzimos uma compreensão possível acerca dos variados aspectos do objeto sonoro-musical, bem como suas características elementares em suas relações com o psiquismo.

4. METAPSIKOLOGIA DO OBJETO SONORO-MUSICAL

A proximidade entre os sons e o ser humano, como vimos, caracteriza distintos modos de subjetivação ao longo dos tempos e, singularmente transformados em linguagens musicais, o objeto sonoro-musical seduz o homem. Reconhecendo (no sentido histórico) a presença da musicalidade articulada ao desenvolvimento da vida humana ao longo dos tempos, poderíamos afirmar que a música se tornou algo íntimo relacionado a nós mesmos? Tal proximidade desde os tempos primitivos indicaria que a linguagem musical toca naquilo de mais profundo no sujeito? Em termos psicanalíticos, toca naquilo que lhe é mais íntimo e mais estranho, em suma, o inconsciente? E se isso acontece, quais seriam as relações entre música/musicalidade e o psiquismo?

Em nossa compreensão, a construção de saber possível acerca destas problemáticas prescinde do legítimo exercício teórico que nos referimos como sendo a metapsicologia psicanalítica.

A noção mais ampla relacionada ao termo metapsicologia encontra-se esboçada em um dos últimos textos de Freud ([1937]/1996), em *Análise terminável e interminável*. Nesta ocasião, ao se deparar com o problema da *compulsão à repetição*, Freud se defronta com a difícil questão que o remete a tentativa de compreensão acerca do que poderia ser a “subjugação” de uma pulsão (KAUFMANN, 1996). Ocasião em que o pai da Psicanálise, diante deste obstáculo dado como intransponível à práxis psicanalítica, posiciona-se exclamando metaforicamente que só restaria então, ante as dificuldades teóricas, “recorrer à feiticeira!”. Entende-se: “a feiticeira metapsicologia” (LE GAUFÉY, G., In: KAUFMANN, 1996, p. 341). Nesta perspectiva, a metapsicologia psicanalítica refere-se a um modo de produção e articulação teórica desenvolvida a partir daquilo que a produção racional e intelectual (já estruturada) não é capaz de abarcar. Na contramão de um ideal de completude científica, a metapsicologia (no último Freud) passa a caracterizar não só um exercício, mas um ato do sujeito, em investigação e criação teórica em Psicanálise. A preservação do lugar e função de fermentação das idéias caracteriza a metapsicologia, e o seu não-esgotamento é sua causa e sua própria condição de possibilidade. A feiticeira metapsicologia vem tomar o lugar da observação quando esta é muito deficiente ou impossível; vem então para sugerir hipóteses e fornecer elementos teóricos para a construção de explicações (KAUFMANN, 1996).

Se a metapsicologia psicanalítica, neste viés de entendimento, vem fazer frente às lacunas e frestas do discurso explicativo racional e, sendo nascida (em parte) de outro lugar que não o da razão, então a metapsicologia psicanalítica (nos termos do último Freud) caracteriza fundamentalmente um exercício de Psicanálise Implicada. “[...] nesse caso quem entra em cena é a “feiticeira”, aquela que realiza esse prodígio: fazer alguma coisa com nada.” (LE GAUFEY, G., In: KAUFMANN, 1996, P. 341).

Compreendemos que um objeto tão complexo como a musicalidade, dado sua enigmática relação com a subjetividade, estabelece relações diretas com o inconsciente. Tais estudos em Psicanálise, que relacionam a musicalidade ao psiquismo, só podem constituir-se no desenvolvimento de uma legítima metapsicologia.

O capítulo que segue visa caracterizar uma *metapsicologia do objeto sonoro-musical*, onde inicialmente voltamos nossas compreensões acerca dos elementos fundamentais da música em suas relações com o psiquismo. Posteriormente, na esteira de Sekeff (2009) apresentamos suas características de indução e aconceitualidade e, na linha de Didier-Weill (1999), apresentamos as relações entre a musicalidade e a estruturação do psiquismo: a invocação do sujeito psíquico, suas relações com a pulsão e o desejo.

4.1 Propriedades elementares da música e correlatos psíquicos

*“A música é o tipo de arte mais perfeita:
nunca revela o seu último segredo.”
(Oscar Wilde).*

A música é expressão, é também arte e ciência, fundamentalmente constituída a partir de infinitas possibilidades de combinação de sons, pausas e silêncios, implicando a criação de ritmos, melodias, por meio de diferentes timbres e sonoridades. A combinação de determinadas notas musicais irão constituir acordes que, uma vez encadeados e sequenciados, irão corporificar uma determinada harmonia (ou campo harmônico). Assim, consideramos que a música se caracteriza pela combinação de vários elementos fundamentais. Numa compreensão e descrição mais técnica, poderíamos afirmar que a música é uma sucessão de sons convergindo para pontos/momentos de tensão, instabilidades, repousos e resoluções que, articulados numa sintaxe própria, envolvem cadeias sígnicas e operações que se assemelham

à *condensação*, *deslocamento*, *duplo sentido* e *figurabilidade* (modos de funcionamento do inconsciente), sendo elaborados “[...] racional, técnica, e *poeticamente*, gerando formas que induzem ao receptor movimentos afetivos correspondentes” (SEKEFF, 2009, p. 94).

Dadas as características de seus elementos constitutivos, bem como sua substancialidade acústica-psico-física, é inegável que as musicalidades evidenciem paralelos tanto psíquicos quanto biológicos. Isso que, sem dúvida, constitui obviedade para nós, uma vez que compreendemos que a música nasce do corpo²⁵, ainda assim merece algumas observações.

Consideramos minimamente neste tópico a descrição dos elementos constitutivos da música, bem como os seus correlatos psíquicos.

Os quatro elementos fundamentais da música, segundo os estudiosos, figuram em: o ritmo, a melodia, a harmonia e o timbre.

4.1.1 Ritmo(s)

Historicamente, é pertinente considerarmos que a música teve início em algum momento, ou em vários momentos e lugares distintos, tempos e espaços que, contudo, devem ter apresentado contornos semelhantes. De acordo com Copland (1974), a maioria dos historiadores concorda que, se a música teve alguma espécie de começo, isso se deu pela experiência da batida de um *ritmo*. Sem dúvida, ordenações rítmicas sempre estiveram presentes na natureza como elementos pré-musicais, como o som marcadamente rítmico do cantar de um pássaro, ou a rebentação das ondas dos mares na beira-mar, por exemplo. Estímulos auditivos naturais nunca faltaram ao homem, de forma que possivelmente sua primeira manipulação musical tenha se dado mesmo por meio de uma atividade rítmica. Não obstante, a precedência do ritmo com relação aos demais elementos musicais deve-se, antes de qualquer coisa, à sua relação com os movimentos do próprio corpo, especialmente o ritmo cardíaco-respiratório.

²⁵ O “corpo” no sentido psicanalítico não obedece à dicotomia cartesiana clássica, de forma que este é considerado para além do aparato biológico. *O corpo é escrito com significantes* (LACAN, 1958 [1957]1999), neste sentido o biológico está circunscrito nos registros subjetivos do simbólico, imaginário e real. Em suma, o corpo é também fundamentalmente psíquico.

Segundo Wisnik (1989), o ritmo está na base de todas as percepções caracterizando um fluxo de tensão/distensão, como também de carga e descarga: “O feto cresce no útero ao som do coração da mãe, e as sensações rítmicas de tensão e repouso, de contração e distensão vêm a ser, antes de qualquer objeto, o traço de inscrição das percepções” (Idem, p.26). Além disso, o autor nos explica que “os sons são emissões pulsantes, que por sua vez são interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos”, considerando também que no nível rítmico a batida do coração tende e corresponde à constância periódica e à continuidade do pulso (Idem, p.17).

Já de acordo com Zampronha (2007), num resgate etimológico, a palavra ritmo significa *fluir*, de origem grega, cuja raiz é *rheo* (fluir). Segundo a autora:

[...] o ritmo está presente em todo tipo de vida – biológica, fisiológica, psicológica, estética, criadora [...]. Quem fala em ritmo musical fala em “ordem no movimento”, cuja natureza é tanto fisiológica quanto psicológica, por sua dupla condição de *duração* e *intensidade*. Pela *duração* o ritmo penetra em nossa vida fisiológica e pela *intensidade*, em nossa vida psicológica. Daí que o ritmo “mexe” fisiológica e psicologicamente com o indivíduo, até mesmo no tálamo²⁶, induzindo esquemas de movimento e mobilizando formas de comportamento. Por isso o seu uso no desenvolvimento e recuperação de deficientes motores normalmente se cobre de êxito. (ZAMPRONHA, 2007, p. 43-44).

Identifica-se desta forma por que ao ouvir música sentimos-nos como se estivéssemos em pleno movimento, obedecendo e sendo levado pela cadência musical imposta. Sendo a percepção do tempo algo essencialmente subjetivo, da mesma maneira que o pulso é sua ordenação ele é também, em determinadas musicalidades, desordenado propositalmente, para que no momento seguinte reencontre seu eixo fundamental, ou o ritmo de base de uma determinada musicalidade. Considerando o conjunto de instrumentos que podem compor uma música, a aglutinação de suas variadas cadências individuais articuladas por um pulso estrutural nos dá a sensação, muitas vezes, por exemplo, de paz, tranquilidade, calma, vagarosidade, bem como exaltação, euforia, movimentos acelerados etc. Ponderando ainda que o ritmo pode oscilar em determinadas musicalidades, como oscilam individualmente na execução de cada instrumento que compõe o todo musical, poderíamos asseverar que a condução específica de uma determinada música pode causar legítimas alterações de funções

²⁶ “Situated in the central region of the brain the thalamus is a structure that participates in the reception and integration of nervous information. Sensations and emotions reach it, remaining in a non-conscious plane. Thus, through a musical rhythm one can condition a subconscious automatic response in a subcortical level, in the thalamus properly said” (ZAMPRONHA, 2007, p. 44).

psíquicas, como a consciência, por exemplo. Não nos referimos a nenhum misticismo (pois trata-se de interpretação e entendimento num contexto cultural específico), mas sim consideramos alterações de funções psíquicas como a consciência, atenção, orientação, senso-percepção etc. que indubitavelmente são modificados em seus níveis habituais de funcionamento ao se ouvir música. Salvo as preferências musicais individuais, o fato é que qualquer pessoa sabe identificar dentro de seu repertório predileto uma gama de músicas que podemos considerar como sendo algo “forte”/intenso (no sentido rítmico), aquelas sonoridades presentes em determinadas músicas que sempre que as ouvimos, não importa quando nem quantas vezes, temos a sensação de nos movimentarmos. Esse movimento deve ser entendido aqui no seu sentido mais amplo: psíquico. Não é porque eventualmente deixamos de nos levantar para dançar, sambar etc. que significa que a potência rítmica de determinada música não nos toca. O movimento causado pelos ritmos musicais é antes de ordem metapsicológica, na medida em que suscita variados deslocamentos psíquicos no ouvinte.

É dentro dessa perspectiva que poderíamos também compreender o papel fundamental das musicalidades em determinados ritos, como no candomblé, por exemplo. Nesse contexto, as festas, comemorações etc. são conduzidas desde o seu início por cantorias e pelo acompanhamento percussivo. A cadência dos cantos e das percussões acompanha o desenrolar da festividade oscilando em durações e intensidades de acordo com os momentos específicos do rito desenvolvido. É certo que, num contexto como este, as alterações psíquicas ocorridas a quem participa do evento são proporcionadas também graças à presença de outros elementos. Contudo, pensando somente em música, esta por si só já garante sensações evidentes de deslocamento espaço-temporal. Situação análoga, porém fundamentalmente musical, ocorre na capoeira. Na roda de capoeira o corpo de quem as joga se deixa levar pelos ritmos e cadências, ditados principalmente pelos variados toques do berimbau e dos acompanhamentos percussivos, induzindo distintas modalidades de jogo: diferentes formas de sentir o próprio corpo e de brincar/jogar com o outro, numa ginga mais acelerada, ou mais lenta, onde se acentua a malícia, a mandinga, o vai - não vai do capoeirista.

Alguns rituais, sobretudo religiosos, são constituídos por uma série de elementos que servem de identificação ao sujeito, como os próprios discursos veiculados, leis e regras, imagens e representações simbólicas de toda ordem. Assim, uma provável “eficácia

simbólica”²⁷, constituída nessas condições, se deve a toda uma série de elementos e representações, e não em particular somente a vivência musical. Todavia, se a musicalidade está presente desde os ritos mais primitivos até os mais atuais que podemos conhecer, é porque seu papel é fundamental enquanto disparador/potencializador dos modos de subjetivação nesses contextos.

Em suma, quantas vezes, ao ouvir determinadas músicas, sentimo-nos como se estivéssemos perdendo o chão, com sensações vertiginosas, ou por vezes sentindo que nosso fôlego tende a diminuir, ou descompassar? E isso apenas pelo fato de deixar-nos levar pelos ritmos sonoros de determinada música.

4.1.2 Melodia(s)

Enquanto o ritmo em suas intensidades e durações está ligado diretamente à dimensão temporal, a melodia, por sua vez, estabelece conexão direta com esquemas afetivos. Neste sentido, melodia tem a ver com emoção. A construção melódica possui propriedades capazes de produzir legítimas imagens mentais, e é por isso que, ao ouvirmos determinadas músicas, somos conduzidos imaginariamente a cenas e lugares suscitados melodicamente a partir de suas composições. Uma melodia nos conduz diretamente a penetrar no clima proposto por sua composição e execução, sendo a figurabilidade melódica tão variada quanto o são os próprios sentimentos humanos.

As construções melódicas obedecem a sistemas dos mais variados tipos, constituindo modos musicais distintos, de forma que, por exemplo, as melodias orientais serão distintas das melodias características do ocidente. Isso se pensarmos nas origens do desenvolvimento melódico, pois sabemos que, há algum tempo, dada a evolução da música, em especial no último século, com uma pluralidade de estilos jamais vistos, identificamos influências orientais em composições ocidentais, da mesma forma que o retorno de ênfase nas intensidades fortemente rítmicas. De qualquer forma, para o que nos interessa em nossa discussão, basta compreendermos que as construções melódicas (alicerçadas em diferentes tipos de escalas musicais) variam de acordo com as civilizações, as culturas, pois essas

²⁷ - “A *eficácia simbólica* é um ensaio de Lévi-Strauss (*Antropologia estrutural*, 1970) sobre o poder dos cantos xamânicos. Mesmo que mais voltado para a análise das palavras rituais do que para a música, dá indicações valiosas a respeito do poder psicossomático do simbólico.” (Wisnik, 1989, p. 206).

estarão articuladas a uma rede simbólica maior (a própria cultura) que as ultrapassa e as determina. Fato é que, independente de sabermos conscientemente identificar uma origem melódica, ainda assim somos movimentados imaginariamente e também simbolicamente, no sentido de visualizarmos imagens (representações psíquicas).

As escalas variam muito de um contexto cultural para outro e mesmo no interior de cada sistema (os árabes e indianos, por exemplo, têm um sistema escalar intrincado, composto de dezenas de escalas e de centenas de derivados escalares). As escalas são paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos étnicos típicos. Ouvindo certos trechos melódicos, dos quais identificamos não-conscientemente o modo escalar, reconhecemos freqüentemente um *território*, uma *paisagem* sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana, ou outra. (WISNIK, 1989, p.65).

Além disso, é certo que as variadas cenas psíquicas disparadas a partir da vivência da escuta musical são acompanhadas sempre, essencialmente, por uma tonalidade afetiva/emocional, ou seja, de um impacto no registro *pático*. Desse modo, a experiência emotiva singular de cada ouvinte (que não necessariamente corresponde a uma emoção similar vivenciada pelo compositor) é causada fundamentalmente pelo teor melódico sob o qual uma determinada música é composta, ou mais exatamente o modo como esta (a melodia) reverbera neste ouvinte.

Evidencia-nos Zampronha:

A melodia fala diretamente à fisionomia afetiva do indivíduo. E assim como temos um ritmo próprio, resultado de trocas químicas e metabólicas, também temos uma fisionomia afetiva própria, fisionomia permanente, ou pelo menos de certo modo duradoura, e estreitamente relacionada com a totalidade de nossos interesses e preferências. Ela representa a fisionomia sentimental característica de cada indivíduo, estrutura particular de suas respostas emocionais [...]. (ZAMPRONHA, 2007, p.47).

De acordo com o pensamento desses autores, poderíamos compreender que, ao ouvir música, o ouvinte é tocado por esta construção melódica – por sua vez é uma expressão afetiva direta do compositor – e que, de sua condição de sujeito (inconsciente), sua própria “fisionomia afetiva” será movimentada de modo que a sua escuta será fundamentalmente determinada, entre outras coisas, por seu próprio inconsciente.

4.1.3 Harmonia(s)

Enquanto o ritmo e a melodia representam uma relação direta com aspectos físico-biológicos e também psico-afetivos, a *harmonia* se constitui a partir de um esforço eminentemente intelectual. De acordo com Copland (1974), a construção harmônica, se comparada ao ritmo e à melodia, pode ser considerada como contemporânea a estas, uma vez que, segundo o autor, os dois primeiros elementos pertencem naturalmente ao homem. Além disso, ao considerarmos a evolução dos modos musicais, percebemos que o canto sem acompanhamento instrumental vigorou como paradigma musical durante vários séculos (haja vista o canto gregoriano). Foi então de forma gradual que as várias modalidades de músicas vocais passaram a ser acompanhadas por outras linhas melódicas, agora instrumentais. Assim, “a harmonia evoluiu gradualmente do que era em parte uma concepção intelectual – e sem dúvida, uma das concepções mais originais da mente humana” (COPLAND, 1974, p.54).

De acordo com Zampranha (2007) a *harmonia* é uma combinação acordal de sons (composta de vários acordes) que obedece a determinada lógica e princípios, sendo procedente de uma articulação intelectual do homem, e que resulta numa articulação intelectual da própria música. Ainda que se constitua como construção dependente de uma lógica (intelectual) que deve obedecer a princípios que dizem respeito à sintaxe musical, e neste sentido compreendemos a necessidade de elaboração via “processo secundário”²⁸, a harmonia conjuga o todo, o espaço total de uma composição musical, sendo altamente expressiva. Assim a autora considera que a *harmonia* apresenta um tríplice poder (sensorial, afetivo, mental):

O poder *sensorial* é tributário dos efeitos físicos desencadeados pela simultaneidade de sons; o *afetivo*, subordinado à simultaneidade de relações sonoras, induzem tensão e relaxamento, e o *mental*, função tonal, é acessível apenas ao nosso consciente, capaz de análise e síntese. O seu fator de expressão psicológica é a *modulação*, mudança de tom (tom de Dó, de Sol, de Ré, etc.), mudança de modo (Dó maior, dó menor, Sol maior, sol menor, etc.), induzindo sentimentos de clareza e obscuridade, numa ampla gama de variações. (ZAMPRONHA, 2007, p.115, grifos do autor).

²⁸ Em Psicanálise, o “processo secundário” diz respeito ao funcionamento psíquico consciente regido pelo “princípio da realidade” em contraposição ao “princípio do prazer” característico do “processo primário”, estes que regulam o funcionamento do inconsciente.

É a partir da harmonia de determinada música, composta por uma determinada sequência de acordes, que percebemos a sua *poética* como consonante ou dissonante, podendo essa percepção variar indiscriminadamente numa mesma composição musical.

Desse modo, somos conduzidos muitas vezes a sensações e sentimentos harmônicos (no sentido psíquico/pático), de relaxamento, por exemplo, enquanto uma composição de modo menor e de acordes dissonantes podem nos levar a experimentar sentimentos de tensão, angústia e descentramento.

4.1.4 Timbre(s)

Por fim, no que diz respeito aos elementos da música, temos o corpo timbrístico do som. O *timbre* caracteriza a peculiaridade específica de um determinado som, de forma que a mesma nota tocada num violão, numa viola, guitarra, cavaquinho, violino, contra-baixo etc. soará diferentemente, dado que cada instrumento, somado à maneira como é executado, produz sonoridades únicas e específicas. O timbre é fundamentalmente o que poderíamos comparar por analogia à “cor do som”.

Como afirma Copland (1974), “Assim como é impossível ouvir uma voz que não tenha o seu timbre específico, assim também a música só pode existir através de um determinado colorido sonoro. O timbre, na música, é análogo à cor na pintura” (p.64).

A substancialidade dos timbres, bem como a qualidade expressiva que diferencia de acordo com os instrumentos, deve-se também às dimensões de *altura* e *intensidade*, inerentes à própria substância acústica. Em linhas gerais, isso significa que, para além da sonoridade específica de cada instrumento, o modo como este é tocado potencializa o seu valor timbrístico, sendo a execução então determinante para a dimensão de seu colorido sonoro. A partir de uma explicação mais técnica sobre esta característica do som, temos com Wisnik que:

A intensidade é uma informação sobre um certo grau de *energia* da fonte sonora. Suas conotações primeiras, isto é, a sua semântica básica está ligada justamente a estados de excitação energética, sempre dentro da margem de ambivalência (ou multivalência) em que se inscreve todo e qualquer *sentido* em música. O som que decresce em intensidade pode remeter tanto à fraqueza e debilitação, que teria o silêncio como morte, ou à extrema sutileza do extremamente vivo (podendo sugerir justamente o ponto de colamento e descolamento desses sentidos, o ponto diferencial entre a vida e a morte, aí potencializados). O crescendo e o fortíssimo podem mandar, por sua vez, um jorro de explosão proteínica e vital emanando da fonte, ou a explosão mortífera do ruído como destruição, como desmanche de

informações vitais. Falta ou excesso de intensidade (embora a rigor só possam ser avaliadas no contexto formal em que aparecem, denunciando a sua estratégia específica) são índices diferenciais de força (potenciômetro das medidas humanas frente aos movimentos do mundo) (WISNIK, 1989, p. 23).

Em suma, a característica timbrística dos sons (junto das demais propriedades apresentadas), é responsável também por toda sorte de sensações vivenciadas pelo ouvinte, reverberando neste e produzindo rearranjos psico-afetivos na subjetividade (SEKEFF, 2009). O cuidado e obsessão dos músicos para com o aspecto timbrístico de seu instrumental (incluindo também a sonoridade vocal em alguns casos) são compreensivelmente justificados, ao considerarmos que a busca por um timbre especial singulariza sua produção musical. É assim que nos extasiamos ao ouvir, por exemplo, a guitarra inigualável de Jimi Hendrix e de tantos outros não menos importantes como Eric Clapton, Jimi Page (Led Zeppelin); Steve Ray Vaughan; Muddy Watters; B. B. King; Jhonny Winter etc. ou ainda a sonoridade acústica do violão de Paco de Lucia, Baden Powell, João Bosco, Jards Macalé; o trompete de Miles Davis; ou as vozes de Billie Holiday, Elis Regina, Janis Joplin, Cássia Eller, Baby Consuelo (Novos Baianos), Cartola, Caetano Veloso, as vocalizações sublimes de Os Tincoãs, a sonoridade telúrica de O Cordel do Fogo Encantado, a multi e pluri-musicalidade de Fela Kutí, Marku Ribas etc²⁹.

4.1.5 O indizível e seus movimentos

Considerando nosso desenvolvimento até este momento neste capítulo, discutindo as propriedades elementares que constituem as musicalidades, bem como seus aspectos psíquicos correlatos, concluímos, a partir das articulações de Sekeff (2009), que a música é dotada de duas características psicológicas fundamentais: *Aconceitualidade e Indução*.

O aspecto de *aconceitualidade* se refere à imaterialidade do objeto sonoro, à sua inapreensibilidade, sendo a linguagem musical uma genuína *poética do indizível*; em suma, diz respeito ao fato de que para a música não há modelos prévios de materiais imitativos (a não ser ela mesma), ao contrário de outras formas de arte e expressões humanas. A esse respeito (aconceitualidade), é prudente explicitarmos as palavras da própria autora em *Da*

²⁹ Exemplos baseados meramente em um repertório e gosto pessoais.

música, seus usos e recursos, ao considerar que: “Em virtude de sua essência, a linguagem musical não exprime situações unívocas” (ZAMPRONHA, 2007, p. 32).

E de maneira complementar, a autora nos explica, em *Música, estética de subjetivação: tema com variações*, que:

Aconceitual, ela é marcada pela ambigüidade; *aconceitual*, ela é incapaz de determinar a formação de idéias claras e categóricas; *aconceitual*, ela se pauta pela polissemia (favorecendo múltiplas leituras), e a despeito de ser dotada de sentido (pois que significantes são articulados em sua construção e realização), ainda assim a música nada diz, em razão de que sentido não implica em significado. E quanta coisa então se torna pregnante nessa construção/escuta, exatamente porque a música escapa ao significado, muito embora ela pressione... à *significação*! (SEKEFF, 2009, p. 109).

Desse modo, a *aconceitualidade*, como qualidade do objeto sonoro-musical, será indissociável do outro aspecto mencionado, a *indução*. Em linhas gerais, compreendemos que, a partir de sua característica *aconceitual*, e justamente por isso, a música é *essencialmente indutiva* ao mobilizar movimentos subjetivos e somáticos. Desse modo:

[...] por se estruturar no tempo, por ser uma arte não-verbal, por sua iconicidade e *aconceitualidade*, ela nunca diz nada. E é falando somente de si que a música se torna capaz de *induzir* movimentos e de se associar a estados psíquicos nos quais o espaço e o tempo desaparecem ou tomam outras dimensões, movimentos estes que sempre envolvem um efeito direto sobre o ouvinte. (ZAMPRONHA, 2007, p. 33).

Isso corrobora nossa articulação em passagem anterior, quando mencionamos as possíveis alterações de funções psíquicas na audição de determinadas musicalidades.

Diante disso, e considerando todo o desenvolvimento deste nosso capítulo até o presente momento, é inequívoca nossa convicção de que a música e/ou as musicalidades representam, através de suas variadas qualidades elementares, uma rica e complexa relação correspondente com diferentes aspectos psíquicos fundamentais.

Posto isso, nos encaminhamos a algumas compreensões possíveis em direção ao que definimos como uma *metapsicologia do objeto sonoro-musical*.

4.2 Musicalidades(s) e o Inconsciente

*“Não seria a música uma língua perdida,
da qual esquecemos o sentido e conservamos
apenas a harmonia?”*

(Massimo D’Azeglio - I Miei Ricordi).

Até o presente momento, consideramos vários correlatos psíquicos correspondentes ao objeto sonoro-musical, naquilo que diz respeito a seus aspectos mentais e somáticos. Por conta de sua característica *aconceitual*, a música é *indutora* de movimentos e esquemas afetivos, intelectuais e psicossomáticos.

Contudo, poderíamos ainda questionar: Afinal, de onde vem a música? Seria ela um objeto fundamentalmente exterior ao sujeito na medida em que é produzida? Ou, ao contrário, seria ela um objeto interno que se externaliza numa produção do sujeito criador?

Essas indagações são pertinentes a partir do interesse psicanalítico, de forma que articular música e psicanálise nos permite pensar questões como: o sujeito psíquico (o inconsciente), as pulsões, o desejo, sublimação e laço social.

Inicialmente, para todo e qualquer pesquisador sobre o assunto, é impossível se furtar de ficar surpreso pelo fato de Freud nunca ter dito “quase nada”³⁰ a respeito da música. Ainda mais se considerarmos que pouco tempo antes, na Filosofia, já encontramos em Shopenhauer e Nietzsche reflexões que abordam tal questão.

Em *O mundo como Vontade e Representação* ([1819]/1997), Shopenhauer considera que a música é uma arte singular, sendo mesmo a mãe de todas as artes, pois a compreende como representação de uma forma de emanção direta da *Vontade*, constituindo-se como uma linguagem universal anterior a qualquer outra linguagem e ocupando o primeiro lugar entre todas as formas de expressões artísticas.

Friedrich Nietzsche, por sua vez, considerou, à luz de sua filosofia, em *O Nascimento da Tragédia* ([1871]/2000), que a música revela potencialmente a origem e o sentido de todo o existir, corporificando os deuses (Dioniso e Apolo) e, por conseguinte, as vicissitudes da *Vontade de Potência* plena da vida, do “sentimento oceânico” e do arrebatamento, do excesso *pático*, bem como das formas sublimes e do equilíbrio.

É no mínimo mesmo curiosa a desatenção de Freud com relação à música, ainda mais se considerarmos que o pai da Psicanálise era um homem demasiadamente culto e interessado, a todo instante, em produções, sobretudo artísticas, como a literatura e a pintura, origem de diversas obras que inspiraram muitas de suas articulações teóricas. Na única passagem em que trata do assunto, Freud apenas declara sua incapacidade de compreensão com relação ao que a música provoca em si mesmo:

³⁰ Este “quase nada” na referência de Freud com relação à música se mostra (à luz de uma reflexão analítica) muito valiosa, na medida em que aponta para uma das qualidades fundamentais da música que muito nos interessa: seus efeitos de choque (o contágio) e o estranhamento.

Não obstante, as obras de arte exercem em mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos freqüência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las a minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta. (FREUD, [1914]/1996, p. 217).

De qualquer forma, ao contrário do que consideram alguns autores quando identificam o que seria uma “surdez” de Freud com relação à música, no sentido de não lhe direcionar a devida atenção como fizera às demais manifestações artísticas, pensamos que sua negligência para com o assunto é proporcional ao modo como as musicalidades lhe tocam.

É o que fica evidente na passagem supracitada, revelando-nos a própria *resistência* de Freud diante de um objeto que lhe causa estranhamento e mobilizações, por sentir-se incapaz de compreendê-lo e explicá-lo racionalmente. Todavia, mesmo que Freud nunca tenha se dedicado a compreensões psicanalíticas acerca da música, esta despreziosa passagem é suficiente para legitimarmos tal interesse de estudo, uma vez que fica claro nas próprias palavras do pai da psicanálise ([1914]/1996) como a música o toca e lhe impõe um conflito entre a razão e a paixão (*pathos/excesso pulsional/real*), recuando diante daquilo que não consegue controlar (explicar) racionalmente.

Em nossas pesquisas, encontramos várias articulações interessantes que fundamentam algumas relações possíveis entre o objeto sonoro e o psiquismo.

De acordo com David (2006), “As representações sonoras são as mais arcaicas na ontologia humana” (n.p.), ligadas diretamente ao surgimento da pulsão antes mesmo do nascimento. O autor em seu artigo *A musicalidade da fala – o objeto sonoro em Freud*, desenvolve uma articulação teórica em que vislumbra compreender a estruturação do psiquismo a partir da inscrição do traço mnêmico sonoro e seu primeiro correlato vivenciado pela criança: o grito.

Segundo o autor, “a inervação da fala é a primeira via de descarga, ela funciona como uma válvula de escape para regular as oscilações das quantidades somáticas até que se descubra a ação específica” (DAVID, 2006, n.p.). Paralelamente a internalização dos objetos (representantes psíquicos), caracteriza-se em sua origem uma inscrição de traços acústicos – pura sonoridade que ainda carece de sentido. O grito do infante constitui-se desde o início como um ponto de referência do que será mais tarde a consciência, caracterizando um elo

entre os processos internos e as percepções. Assim, num momento ainda muito primitivo da vida do recém-nascido, este tende a vivenciar a experiência do grito como uma possibilidade de descarga pulsional, até que se transforme em palavra socialmente compartilhada. De acordo com David (2006), todo pensamento sugere uma descarga sonora (assim como o grito), e neste sentido a própria atividade do pensamento está diretamente associada a uma dimensão acústico-sonora.

Poderíamos assim ponderar que, a partir do *grito*, uma das primeiras experiências sonoras produzidas pela criança, ela passará também a musicalizar sua fala na medida em que é atravessada pelo objeto-voz do Outro parental: a voz materna.

Nesse ponto, a fim de melhor aclarar as implicações do objeto-voz do Outro em sua relação com o sujeito que estará por advir, em suma, a fim de compreender a própria constituição do psiquismo em sua dimensão intersubjetiva analisada pelo viés dos objetos sonoros, é necessário considerarmos as valiosas contribuições de Alain Didier-Weill.

4.2.1 A Pulsão Invocante (tempo anistórico, o Outro e a invocação)

Didier-Weill talvez seja até o momento um dos autores que mais tem se esforçado no sentido de buscar compreender a música a partir de um ponto de vista eminentemente metapsicológico, ou seja, dentro do corpo teórico da Psicanálise suas reflexões a respeito do assunto constituem articulações diretas com conceitos como os de *pulsão*, *recalque*, *sublimação* e *desejo*. Não obstante, conforme explicitamos em outro momento do trabalho, a inter-relação entre Música e Psicanálise visa, sobretudo, podermos articular novos sentidos no campo teórico psicanalítico, a partir de reflexões sobre o objeto sonoro-musical e seus efeitos na subjetividade. Parece-nos que os estudos de Didier-Weill que envolvem a música contemplam também esse aspecto mencionado, haja vista que o autor recupera de J. Lacan a referência à *pulsão invocante*, elucidando-a conceitualmente, e também desenvolvendo a concepção da chamada “*nota azul*” (aproveitando-se de uma definição de Delacroix dirigida à Chopin), relacionando-a a um modo/momento de subjetivação inconsciente.

De acordo com Didier-Weill (1999), o conceito de *pulsão invocante* teria sido postulado por J. Lacan em seu percurso de ensino (seminários), ocasião em que o próprio psicanalista francês teria dito que *seria necessário um dia falar sobre música*. Lacan foi quem, a partir das lacunas dos textos freudianos, conferiu à dimensão de invocação oriunda

da voz materna o *status* de pulsão e, a partir daí, dentro dessa perspectiva, passa a ser considerada também uma modalidade pulsional responsável pela estruturação do psiquismo.

Segundo Vives (2009), a concepção de uma suposta pulsão invocante como estruturante do psiquismo nos sugere a definição de: “*Invocare*, em latim, remete ao apelo, ao chamamento. O circuito da pulsão invocante se declinará, assim, entre um "ser chamado", um "se fazer chamar" (eventualmente, de todos os nomes...) e um "chamar"” (n.p.).

Ou seja, se o sujeito desenvolve *a posteriori* uma capacidade de invocação³¹, é somente porque, como sujeito, foi invocado como pura possibilidade de vir-a-ser por meio da musicalidade da voz e da fala materna.

Assim, no que diz respeito à estruturação do psiquismo, em síntese, compreenderíamos que: desde o ventre materno, o feto está envolto nos mais diversos estímulos sonoros, como os movimentos do próprio organismo da mãe e, em especial, a voz que já se dirige ao futuro bebê (uma fala musicalizada e invocante). Ao nascer, dado o *status* traumático de tal ocorrência, sobretudo por conta do bombardeio de estímulos de que a criança é alvo nessas circunstâncias, o *grito* apresenta-se como pura ação reflexa, uma válvula de escape e de vazão de uma condição geradora de tensão ao organismo como um todo (aparato biológico e psíquico). De sua ação reflexa externalizada pelo grito, a criança encontrará, em contrapartida e endereçada a si, a voz materna.

Essa voz Outra (pura sonoridade ainda sem significações) e posteriormente sua fala (produtora de sentidos e posteriores significações), em sua essência constitui o que Didier-Weill (1999) formula como sendo uma *sonata materna*. A *sonata materna* é caracterizada a partir da musicalidade da voz do Outro, lembrando que, anterior à internalização de sentidos e significados, essa voz é para o sujeito pura sonoridade, constituindo traços mnêmicos acústicos. E lembremo-nos ainda que toda e qualquer fala apresenta-se numa estrutura rítmica e melódica. Ou seja, ainda anterior ao *recalque originário* (mecanismo estruturante do psiquismo) a voz materna dirige-se ao bebê como uma voz que é não apenas emissora de sons, mas fundamentalmente transmissora de afetividade e intensidades, o que implica que se constitua através de um ritmo e melodia próprios. Nesse sentido, considera-se que a instauração da pulsão invocante pela voz do Outro musicante caracteriza uma forma especial de transmissão do e no *real*.

³¹ Mais adiante discutiremos esta capacidade.

Segundo Didier-Weill (1999), esse período que antecede a ocorrência do *recalque originário* (processo estruturante do psiquismo responsável pela clivagem em consciente e inconsciente) é considerado pelo autor como sendo *anistórico*:

O tempo primordial de que falamos *é o tempo da criação do tempo*, o tempo gerador de um tempo gerado que advirá, na história, como mensurável pelos segundos, as horas e os séculos, passíveis de inscrição tanto num relógio como num calendário. (DIDIER-WEILL, 1999, p.27, grifo nosso).

Um momento anistórico indica vivências atemporais, uma vez que o registro simbólico ainda não foi internalizado pelo sujeito, ou seja, estamos aqui delineando as vivências mais primitivas do infante em sua relação com o Outro, anterior à ocorrência da *metáfora paterna*, operação psíquica pela qual o significante *nome-do-pai* é subjetivado e que constitui por fim a *castração simbólica*.

Didier-Weill (1999) compreende esse período anterior ao *recalque primário* como uma experiência psíquica de um *contínuo*, caracterizando subjetivações ainda não subjugadas às dimensões perceptivas de tempo e espaço, em suma, o protótipo psíquico do “sentimento oceânico”, ao contrário do universo *descontínuo* que se apresenta a nós posteriormente à ocorrência da clivagem psíquica (consciente/inconsciente) constituindo já o “paraíso perdido” / *objeto perdido* ou a Coisa (*das Ding*).

Seremos levados, ulteriormente, a supor que aquilo que extrai o sujeito do tempo primordial anistórico – que as sociedades xamânicas chamam de tempo sagrado – é o ato psíquico que vamos definir como recalque originário, pelo qual o sujeito entra no tempo profano que é o tempo histórico [...] (DIDIER-WEILL, 1999, p.26-27).

Seria pertinente considerarmos que a música é criadora de temporalidades, no sentido estrito do termo, uma vez que as musicalidades empreendem continuidades e descontinuidades, pausas, compassos, descompassos, silêncios e escansões que subvertem a lógica convencional de passado – presente – futuro, engendrando as condições de um tempo (ou um modo) de criações do próprio tempo.

Não obstante, para nossos interesses propostos, convém compreendermos que a voz do Outro, anterior ao recalque originário, constitui essa *sonata materna* que, por seu endereçamento e figurabilidade musicante, *invoca* o sujeito a (ex)-sistir, extraíndo-o do tempo primordial.

Didier-Weill (1999), na esteira de Lacan, considera que a pulsão invocante possui como característica central a *invocação da subjetividade* (ou o chamamento do sujeito

psíquico), sendo transmitida e estruturada inicialmente pela voz materna. Desta feita, compreende-se que é esta musicalidade da fala materna que *suscita a emergência da pulsão invocante no psiquismo*, na medida em que se direciona ao infante. Nesse caso, o sujeito, enquanto processo de subjetivação inconsciente, é convocado à (ex)-sistir. Tal (ex)-sistência do sujeito assim definida deve-se ao fato de que originalmente a musicalidade da voz materna é *pura exterioridade*, todavia, na medida em que o Outro causa o sujeito por meio de sua invocação, a música passa a constituir-se como *extimidade* (estranho-íntimo) do sujeito:

Diremos, por ora, que o impacto da música não é rememorar, e sim comemorar o tempo mítico desse começo absoluto pelo qual um “real”, tendo se submetido ao significante, adveio como essa primeira coisa humana, *das Ding*, no nível da qual aquilo que era absolutamente exterior – a música da voz materna – encontrou lugar absolutamente íntimo onde as notas poderão dançar. (DIDIER-WEILL, 1999, p.16).

É somente a partir da invocação do Outro que existirá a possibilidade de um sujeito vir – a – ser; nesse sentido, uma vez causado por essa musicalidade Outra, a própria música, ou aquilo que podemos considerar como o primeiro protótipo psíquico do que o sujeito virá futuramente a identificar como musical, torna-se objeto intrapsíquico, passando o sujeito a (ex)-sistir com relação a este objeto, pela sua condição essencialmente inconsciente (clivada/dividida).

Esse atravessamento que o psiquismo sofre com relação à musicalidade da fala do Outro, tornando o objeto voz (pura exterioridade) *um Outro* objeto (a Coisa) numa relação de *extimidade* para com o sujeito, representa, nestes termos, a possibilidade subjetiva inconsciente de afastamento de uma situação de *demanda* incondicional endereçada ao Outro. A demanda (relacionada à pulsão invocante) dirigida ao Outro, constitui o que Vives (2009) associou como sendo a passagem da posição de “ser chamado” para um “se fazer chamar”. Compreendemos a *demanda* (LACAN, 1958 [1957]/1999) como uma posição subjetiva na qual o sujeito articula-se de maneira subjugada com relação ao Outro, na medida em que espera e almeja que possam vir *deste Outro* as satisfações perseguidas e a chancela de sua real existência. É nessa medida que, segundo Lacan (1958 [1957]/1999), *o inconsciente é o desejo do Outro*. Desta forma, entendemos que a *demanda* está aquém do que seria um movimento desejante (“chamar” segundo Vives (2009)), sendo o movimento em direção à... (aquilo ao qual o desejo poderá representar-se), um modo de subjetivação que concretiza a emergência do sujeito psíquico como sujeito de desejo.

4.2.2 Pulsão de escuta e “a nota azul”

Considerando esses processos psíquicos no que diz respeito ao surgimento da pulsão invocante no psiquismo, temos que, de sujeito inicialmente invocado, este passa a ser também, *em possibilidade*, um *sujeito invocante*. Nesses termos, assim como Lacan e Didier-Weill (1998), consideramos que *a pulsão invocante constitui a experiência mais próxima do inconsciente*, e, circunscrito à questão musical, identificamos o seu correlato que se caracterizará como uma *pulsão de escuta*.

A partir disso, conforme alguns autores (AZEVEDO, 2007, 2008; LOPES, 2006; MARCELA, 2008), poderíamos considerar uma inevitável questão: O que escutamos quando ouvimos música?

De acordo com Didier-Weill (1999), a escuta musical favorece uma escuta do indizível, do imaterial e principalmente do *inaudito*. Trata-se de uma escuta do inaudito psíquico do próprio sujeito ouvinte, uma vez que o recalque originário tornou a voz Outra definitivamente inconsciente e, por isso, inaudita. Diante disso, a esperança de re-encontrar a musicalidade perdida em sua dimensão de *das Ding* (a Coisa) será sempre renovada a cada escuta musical, mas somente a partir de musicalidades que impliquem o sujeito (desejo inconsciente) durante o envolvimento e experiência musical. Por isso, posteriormente já estruturado como sujeito do inconsciente, ao pensarmos na relação com os objetos-sonoros, o canto e a música é que são essencialmente invocantes (como o canto das sereias na mitologia, ou a voz originária do Outro) e se prestam à invocação muito mais adequadamente que a fala ou a escrita, ou quaisquer linguagens plásticas ou verbais. Na dialética que apresentamos, de *invocado* o sujeito passa a *invocante*, e dessa forma caracteriza-se um momento de precipitação da subjetividade, guiado pela invocação e movimentado/deslocado em direção a...:

Se, por um lado, sou movido pela presença de um ritmo cujo tempo convoca o retorno repetitivo do tempo que consente, desse modo, em dar o presente de sua presença, por outro lado sou movido por um apelo inteiramente outro, que não o do presente: o movimento pelo qual o som, o corpo e o sujeito se conjugam não é somente a expressão de um entusiasmo que não teria outra finalidade senão o instantâneo dionisíaco: ele é a expressão de um movimento guiado, exprimindo uma espécie de decisão interior de ir em direção a. (DIDIER-WEILL, 1999, p. 32).

Causado a partir da *invocação* e por isso deslocado por ela, tornando-se também invocante, no que se refere à escuta do inaudito na música, o sujeito se direciona em busca do “ponto azul” representado pela *nota azul*. Em sua definição conceitual temos que:

Chamamos esse ponto de “ponto azul” porque o articulamos à capacidade do sujeito, dividido pela tensão produzida entre a harmonia e a melodia, de atingir uma certa nota – ainda não presente – no nível da qual a tensão entre a sincronia harmônica e a diacronia melódica poderia ser resolvida. A transferência para essa ausência – que chamamos a nota azul – é, assim, a possibilidade de um ato de esperança no fato de que o que ainda não está lá possa cessar de não estar. A música que pode às vezes nos oferecer essa nota azul [...] nos ensina que a esperança que pode nos levar a esperar a promessa dessa nota prometida pode não ser vã. (DIDIER-WEILL, 1999, p. 33).

Ou seja, *a nota azul*, que pode às vezes ser oferecida por uma determinada musicalidade, constitui-se pura virtualidade, na medida em que atingi-la é uma suposição do sujeito psíquico e, mesmo que ela pudesse ser claramente discernível em termos perceptivos, sua representação psíquica é inapreensível, dada sua dimensão inaudita articulada ao objeto perdido do sujeito (*a Coisa / das Ding*).

Invocado, o sujeito persegue, a partir de sua escuta, a promessa de resolução de tensão psíquica (*a nota azul*), o que lhe permitirá, em possibilidade, passar de invocado a invocante.

Mas antes, de uma forma ou de outra, o fato é que, sendo então invocado pelas musicalidades, o sujeito é convocado a dançar:

A partir daí, a música vai dançar na “extimidade” que se tornou o corpo humano. Mesmo que este corpo permaneça fisicamente imóvel, ele será movido pela emergência desse empuxo que fará do corpo um corpo dançante. Não basta um quase nada para que a música que dança no sujeito se torne a música que o sujeito dança? Pelo movimento do seu pé, ou de sua cabeça, marcando o tempo, o ouvinte revela que seu corpo é habitado por uma invocação. (DIDIER-WEILL, 1999, p. 16).

Identificamos, nesse sentido, uma condição subjetiva em que o próprio sujeito se torna *musicado* a partir da manifestação de um Outro *musicante*.

MDMagno (1982), comentando uma pesquisa antropológica a respeito do fenômeno do *transe*, recupera uma distinção entre o que seria a experiência subjetiva de um *xamã* em contraposição à concepção de um ser *possuído*. Segundo o autor, o “possuído” é visitado por uma entidade qualquer enquanto o *xamã* é um visitador de lugares. Nesse raciocínio, ele compara o *xamã* ao *ser musicante*, aquele que canta e que, durante seu transe, se constitui como um “visitador de lugares”, em suma, sai cantando e narrando as coisas que vê. O *xamã*, na condição de ser *musicante*, empresta musicalidade às coisas, enquanto o *possuído* é tomado pelas musicalidades e movimentado por elas. O autor recupera também o entendimento de que é possível certa correspondência entre a música instrumental e o

possuído, e a música cantada e o xamã, uma vez que o toque dos instrumentos acaba musicando o sujeito e, por outro lado, o sujeito sai cantando essas coisas que vê.

Por analogia, discernimos que tanto o possuído como o xamã representariam nesses termos as dimensões complementares da pulsão invocante (ser musicado/ser musicante), e nesse caso convém considerarmos a partir daqui, como concepções, *sujeito musicado* e *sujeito musicante*, em função das dimensões psíquicas inconscientes que nos interessa discutir.

Compreendemos finalmente, a partir disso, no que se refere à estruturação do psiquismo relacionado à dimensão invocante/musical, os seguintes momentos:

Primeiro momento: o sujeito ainda não existe; ele é invocado à (ex)-sistência a partir do chamamento da voz do Outro (a sonata materna), constituindo a vivência psíquica do *contínuo*.

Segundo momento: uma vez invocado (musicado), o sujeito faz-se invocar por essa voz (“se fazer chamar” / a demanda), o que representa e assegura sua possibilidade de (ex)-sistência.

Terceiro momento: Considerando que o recalque originário ocorra, o objeto-voz do Outro se tornará fundamentalmente um “objeto perdido” (a Coisa) e, nesse caso, por conta do próprio recalque, um objeto sonoro inaudito³².

Quarto momento: O reencontro com o inaudito será virtualmente possibilitado em condições especiais ao se ouvir música, naquilo que diz respeito à busca pela “nota azul”, o que movimenta o sujeito em direção à.

Quinto momento: (Pura possibilidade) – O sujeito invocado/musicado poderá advir como sujeito invocante/musicante, não no sentido de se tornar músico, mas no sentido de ser tornar invocante naquilo que se refere ao desejo em sua relação com a exigência pulsional.

Para finalizarmos as articulações deste nosso capítulo, convém ainda assinalar que, tocado pela *nota azul* e transcendendo o tempo histórico a partir de sua dança psíquica, o sujeito é lançado a um Outro tempo e, por esse motivo, é fundamentalmente causado pela invocação:

É essa cronologia histórica de causas e efeitos que desaparece na relação do homem que dança guiado pelo ponto azul: no instante em que dança, a nota azul, embora

³² Em caso de não ocorrer o recalque originário, o que no sentido lacanianiano compreendemos como a metaforização paterna / inscrição do significante mestre, em suma, caracterizar-se-á a forclusão e o objeto-voz não se tornará inaudito. Haveria então uma relação possível entre as alucinações auditivas na psicose como sendo o objeto-voz que invade o sujeito.

objetivamente ausente, está para ele simbolicamente presente. Essa presença, portanto, não é, como o acontecimento histórico esperado por Miterrand, o efeito produzido por uma causa que é o agir do sujeito: ela é, ao contrário, a causa imediata desse efeito que é o sujeito. (DIDIER-WEILL, 1999, p. 35).

Finalmente empreendemos, a partir disso, que a precipitação da subjetividade é efeito, na medida em que o sujeito é causado pela música (objeto-voz), constituindo a emergência da pulsão invocante no psiquismo, sendo esta portadora da dimensão mais essencial da experiência do inconsciente (no que se refere ao seu aspecto pulsional).

A partir disso, nos encaminhamos ao último capítulo desta tese, onde se articulam as várias questões discutidas até aqui, porém, circunscrevendo nosso interesse à compreensão das musicalidades (sublimações), as invocações e o laço social.

5. MUSICALIDADES, INVOCAÇÕES: O OUTRO E O LAÇO SOCIAL

Neste último capítulo, são desenvolvidas reflexões que coadunam finalmente o objeto de nosso estudo (as musicalidades) e as demais temáticas relacionadas: sublimação, o outro e o laço social. Inicialmente, são retomados pontos relevantes entreabertos a partir das considerações realizadas no segundo capítulo acerca da sublimação, sobretudo suas particularidades, alguns desdobramentos, limites e possibilidades.

Se, para existir criação e/ou sublimação, é pré-condição que a subjetividade seja reconduzida ao ponto de nada (*ex-nihilo*), ao registro do desamparo e da emergência da Coisa, questionamos se tal atravessamento pático (reencontro com o *real*) poderia ser produzido pela via de choque e contágio com aquilo que pode figurar-se como alteridade radical. Do (re)encontro com a Coisa pela via de contágio com uma obra criada, em especial dos contágios musicantes-invocantes, poderia se caracterizar um *estranhamento* e angústia necessários para a possibilidade de o sujeito invocado advir através de uma resposta que pode ser, também, da ordem da criação?

A despeito disso e, em tempos de apatia, tédio e vazio, poderia o sujeito, pela via da invocação musicante, dispor ao menos da possibilidade de (res)suscitar a dimensão inquietante e pática de seu desejo?

A discussão que retoma o problema sublimatório neste último capítulo desemboca numa perspectiva em que privilegiamos os enlaces possíveis que um objeto de criação pode proporcionar a outros sujeitos. Independente das possibilidades de destinos singulares ao *pathos*, circunscrevemos as musicalidades como forma de expressão privilegiada no que se refere ao contágio com o(s) outro(s). Sobretudo, no que concerne à transmissão no real que ela é capaz de favorecer e à sua dimensão propiciadora de *invocações do próximo*.

Enfatizamos a *função de contágio* característica dos objetos de criação e sublimação, na medida em que eles expõem o desejo do sujeito criador e suscitam no(s) outro(s) modos possíveis de gozo. Em particular, desenvolvemos considerações metapsicológicas sobre a dimensão invocante do objeto sonoro-musical, e destacamos as funções de *contágio* e de *próximo* nas tessituras do laço social e da cultura.

5.1 Sublimação: desdobramentos, limites e possibilidades

Conforme pudemos verificar, em especial no segundo capítulo dedicado à sublimação, inúmeras questões se abrem a partir do que até o momento foi articulado sobre este tema na Psicanálise. As mesmas indagações metapsicológicas que vivenciamos sobre questões fundamentais acerca da sublimação, pelas vias desbravadas por Freud e Lacan, encontramos também em diversos autores nas suas diferentes possibilidades de entendimento daquilo que poderíamos referenciar como “peculiaridades do processo sublimatório”. São particularidades da sublimação que envolvem uma co-relação de conceitos fundamentais na Psicanálise, como as problemáticas entre sublimação e ideal do ego, sublimação e identificação, sublimação e fantasia, sublimação e cura psicanalítica (HORNSTEIN, 1990) e sublimação e laço social.

Assim, longe de intentarmos solucionar tais impasses, ainda se faz necessário um mínimo esclarecimento sobre essas questões, evidenciando na mesma medida uma posição metapsicológica assumida. Não obstante, distintos posicionamentos teóricos de entendimento metapsicológico sobre a sublimação alicerçam questionamentos que dizem respeito às condições específicas para que a sublimação possa ocorrer, bem como seus limites. Sua raridade? Ou sua banalidade? Sua variabilidade de sujeito para sujeito naquilo que concerne às possibilidades para a sublimação? O processo sublimatório é dependente de um esforço e empenho do ego, ou plenamente independente do voluntarismo deste? E, ainda, a sublimação seria efetivamente sinônima de saída de condições de “mal-estar”?

Em suma, questões pertinentes e ao mesmo tempo genuinamente instigantes, que figuram como fundamentais naquilo que diz respeito a possíveis articulações entre a psicanálise, os processos criativos e o processo sublimatório. E recordemos, por fim, que o próprio Freud (1930/1996), ao mesmo tempo que associou a sublimação às artes, à ciência e ao trabalho, também se referiu a ela enfatizando sua raridade e difícil desenvolvimento pela maioria dos indivíduos.

Também é importante contextualizarmos que grande parte dessas dúvidas e discussões que circundam a interligação entre a sublimação e os demais processos psíquicos supracitados corresponde a leituras e interpretações das pistas do percurso freudiano com relação a esse tema. Ou seja, trata-se de fragmentos inconclusivos e ao mesmo tempo demasiadamente amplos naquilo que Freud pôde esboçar sobre a questão. Entretanto,

conforme desenvolvemos no segundo capítulo, J. Lacan contribuiu significativamente e avançou teoricamente com relação ao problema da sublimação esboçado por Freud.

Apesar disso, diante dos variados entrelaçamentos que constituem o *processo sublimatório*, é natural encontrarmos distintos posicionamentos compreensivos até dentro de uma mesma escola e tradição psicanalítica, dado que a sublimação está articulada à criação e, em alguma medida, ligada diretamente ou indiretamente à cultura e ao laço social. Esse fato, por si, circunscreve a sublimação como um conceito demasiadamente amplo que, como processo psíquico, está atrelado a várias vicissitudes associadas ao campo da intersubjetividade (criação, cultura, laço social). Lembramos também que, apesar de a sublimação caracterizar a *elevação de um objeto ao estatuto de Coisa*, e com isso situar-se para *além do bem e do mal* (valorizações sociais), o fato é que em grande parte das vezes a presença da obra no mundo enlaçará outros sujeitos, em um nível macro ou micro-social.

Em decorrência dessas e de outras questões, concordamos que a Psicanálise ainda carece de uma teoria da criatividade elaborada a partir de seus pressupostos (BIRMAN, 2002), o que, do nosso ponto de vista, depende antes de desbravarmos os avanços e possibilidades acerca do conceito de sublimação, em virtude de sua relação com a cultura e o laço social.

Dessa feita, prosseguimos a partir de algumas considerações com relação às várias possibilidades de compreensão teórica sobre a sublimação e suas implicações psíquicas.

Evidenciamos de antemão que as problemáticas que relacionam a sublimação como dependente da intermediação do *ideal do ego*, bem como sua dependência de *identificações* e da *fantasia*, estão entrelaçadas. Do mesmo modo, tais discussões nos conduzem ao papel do *narcisismo* e das *relações de objeto*; e à retirada da libido dos objetos, redirecionada ao ego (libido do ego), o que seria também, segundo alguns autores, pré-condição essencial para que o processo sublimatório possa ocorrer.

Nasio (1995), por exemplo, discorre sobre o que, do seu ponto de vista, considera como duas condições básicas para que a sublimação ocorra. A primeira delas é a *intervenção do eu narcísico*, constituindo a transposição da libido do objeto em libido do ego, à qual nos referimos anteriormente. A segunda condição, segundo o autor, refere-se ao *ideal do ego* como desencadeador do processo sublimatório, ainda que “[...] uma vez iniciado o movimento de sublimação, o impulso criador da obra desliga-se do ideal do eu que o suscitara inicialmente” (NASIO, 1995, p.86). Ou seja, nesta perspectiva, a sublimação está condicionada a uma capacidade narcísica do sujeito, sendo também orientada pelo *ideal do*

eu. Relembramos que esses apontamentos são articulados a partir das considerações freudianas, já na sua segunda tópica, que mantêm alguma relação com o tema da sublimação.

Numa perspectiva similar, orientada por uma vinculação da noção de sublimação a textos como *Luto e Melancolia; O Ego e o Id; Sobre o narcisismo e Psicologia de grupo e análise do ego*, Castiel (2007) sinaliza uma necessária ligação entre o processo sublimatório e as identificações secundárias (nesse sentido, envolvendo também o *ideal do ego*). A autora acredita que vincular sublimação e identificação permite “[...] colocar a perda e a falta como responsáveis pela interiorização de elementos simbólicos necessários à capacidade de simbolizar e de sublimar” (p. 101). Complementando seu entendimento e evidenciando o ideal do ego, discorre:

[...] a sublimação também pressupõe que certas estruturas psíquicas, tais como o ideal de ego e o superego já tenham sido estabelecidas. Esse pensamento está em conexão com o exposto em “Sobre o narcisismo: uma introdução”, onde Freud diz que a sublimação é posterior ao recalçamento e a instalação do ideal de ego. Por isso pode-se entender por que a sublimação é pensada por Freud como um processo psíquico posterior, no sentido da complexidade psíquica, e por isso não pode ser igualada à manifestação artística ou cultural, pois ela acima de tudo é um processo de transformação no funcionamento psíquico. (CASTIEL, 2007, p. 101).

A autora encontra em Freud, a partir do referido texto, uma linha de raciocínio em que se faz possível relacionar a sublimação como posterior às estruturações básicas do psiquismo, enfatizando a complexidade psíquica envolvida em tal processo e, por isso, distanciando a sublimação de uma concepção artística.

Compreendemos também que a sublimação, para além de qualquer pretensão estética/artística, se diferencia de outros processos em decorrência da transformação psíquica desencadeada no sujeito criador (o gozo sublimatório). Contudo, como bem delineamos em nosso segundo capítulo, não é sua condição metapsicológica, em princípio, que irá distanciar a arte, e sim o seu descompromisso (ao menos *a priori*) estético-social. Afinal, haverá obras artísticas frutos de processos criativos não necessariamente sublimatórios (criação via retorno do recalçado/formações de compromisso), como há também várias formas de arte constituídas via sublimação, assim como existem processos sublimatórios que dizem respeito a criações cotidianas, individuais e particulares, distantes de pretensões artísticas e que nem por isso deixam de caracterizarem-se como sublimação. Em suma, não é necessário possuir dotes artísticos para que algo da ordem da sublimação possa ocorrer, e estamos certos de que tal questão já tenha sido devidamente esclarecida neste trabalho.

Nasio (1995), apesar de concordar com o fato de que a criação via sublimação prescinde de aprovação/valorização social, justifica as idealizações sociais vinculadas a tais objetos não por serem advindas de agente(s) externo(s), mas pelo fato de que o *ideal do ego* desencadeia o processo sublimatório, o que em alguma medida resulta em gozo narcísico ao sujeito criador. “A obra da sublimação corresponde a *ideais sociais elevados*, subjetivamente internalizados no *ideal do eu* do artista criador” (NASIO, 1995, p. 88). Para o autor, a vincularidade da criação (sublimação) com o reconhecimento social se dá *via ideal do ego* do sujeito que cria, a despeito de qualquer utilitarismo para apreciações externas, dado que em sua compreensão os ideais herdados via término do complexo de Édipo (castração) desempenham condição básica para que a própria sublimação possa ocorrer.

Já numa linha de raciocínio diversa, encontramos autores que compreendem a sublimação como um processo psíquico que se desenvolve noutro registro psíquico, em que esta não se figura como dependente de funções como identificação, narcisismo e ideal do eu. Hornstein (1990) esclarece as semelhanças e a diferença entre a sublimação e idealização:

A sublimação se vincula com a idealização, em muitos aspectos: ambas são modificações das primeiras escolhas de objeto, são efeito de um trabalho de elaboração psíquica que separa a pulsão de seu apoio primitivo e a conduz até metas não sexuais. Enquanto que a sublimação implica uma realização dos ideais, a idealização está a serviço de uma certa renegação, quer se trate de uma superestimação perversa ou do abandono da atividade crítica em benefício de um líder ou de uma ideologia. A idealização transforma o narcisismo em terra de ninguém e serve de sustentação a grupos cada vez mais amplos, que podem compartilhar da mesma necessidade narcisista de pertencimento. A idealização conduz à criação de um estado conflituoso, onde não há carência, encerrando o sujeito em uma dependência alienante. A sublimação, ao contrário, implica num trabalho de luto pelas imagens ideais. (p.18).

Ou seja, aqui teríamos a compreensão de que a sublimação envolve também (apesar de realizações da ordem do ideal) rearranjos psíquicos a partir da vigência da *falta*, esta presença de uma ausência que é correlata direta do vazio e do desamparo inerentes à constituição psíquica, ultrapassando as identificações e certezas narcísicas.

Conforme exposto, o autor, considerando em sua reflexão o laço social (sujeito-Outro) inerente aos processos sublimatórios, bem como o papel do ideal do ego em nossa constituição psíquica, articula que idealização e sublimação (apesar de algumas aproximações) distanciam-se enquanto processos psíquicos, haja vista que, se a idealização escamoteia a *falta* (aspecto conflitual), a sublimação teria origem a partir do contato com perdas e lutos relacionados a ela. Mais ainda, nesta perspectiva, a sublimação corresponde a um processo psíquico situado num para-além (ou aquém) do ideal do ego, dado que esta se

configura como possibilidade a partir justamente do luto pelos ideais e da ruptura com as fronteiras narcísicas. Nesse sentido, poderíamos articular que a sublimação situa-se num além das promessas identificatórias e dos objetos idealizados, para além das esperanças vinculadas às identificações e idealizações que pudessem obturar, ainda que provisoriamente, a *falta* constitutiva do sujeito psíquico.

Assim como Hornstein (1990) vincula a possibilidade sublimatória à dimensão da perda e do vazio, encontramos também em Birman (2002) o entendimento de que a sublimação está relacionada ao registro do desamparo:

[...] para que o processo sublimatório possa operar seria necessário desconstruir a erotizações auto-eróticas iniciais, rompendo com o circuito vicioso das fixações e idealizações, de maneira a poder reorientar o circuito pulsional noutras direções possíveis. Entretanto para isso é preciso relançar a subjetividade no desamparo originário, para que novas ligações possam se fazer possíveis. [...] Neste retorno mítico às origens do psiquismo, ao território do desamparo, a sublimação seria assim o engendramento de um outro mundo, na qual a subjetividade estaria aquém e além das fixações e idealizações. Seria tudo isso, enfim, a experiência de criação para a subjetividade, na medida em que naquela esta operaria um ato de “renascimento” e constituiria um outro mundo possível – renascimento e criação de um outro mundo que estão sempre presentes como metáforas e mitos da criatividade. (BIRMAN, 2002, p.117).

Compreendemos, a partir desta perspectiva, que a sublimação estaria então relacionada a algo de mais arcaico no que se refere à gênese do psiquismo, em suma, à inscrição de perda e da *falta* de objeto que pudesse satisfazer as exigências pulsionais (campo de dispersão) características do registro do *Real*. De acordo com Birman (2002), relançada ao terreno do desamparo originário, a subjetividade, a partir daí, teria (pura possibilidade) condições de empreender processos sublimatórios via advento do sujeito psíquico, de onde este renasce por intermédio de um ato de ruptura com os ideais e identificações. Não obstante, de uma forma ou de outra, o renascimento do sujeito via criação sublimatória trará as marcas do desejo que se materializa dentro de sua trama fantasmática, ou de sua realidade psíquica que, como sabemos, é fundamentalmente da ordem da *fantasia*³³.

Birman (2002), dentro de sua perspectiva de análise, assim como Kehl (2002), considera finalmente a sublimação como um processo psíquico que extrapola o registro fálico, uma vez que o *falo* está articulado às possíveis substituições simbólicas (assim como o sintoma).

³³ A fantasia é retomada no próximo tópico em sua relação com o laço social.

Corroborando este viés de entendimento, encontramos em Torezan (2012) a mesma compreensão de que a sublimação está para além da lógica fálica. Ao recuperar as delimitações do pensamento lacaniano, a autora situa o gozo sublimatório como modalidade de *gozo suplementar* ou *gozo Outro*, este como equivalente do gozo feminino e do gozo místico. Este gozo suplementar (gozo sublimatório) diferencia-se, por sua vez, do *gozo do Outro* (alienação/completude narcísica) e do *gozo fálico* (gozo sexual, gozo do sintoma, gozo da fala). “Em condição de acréscimo, a sublimação é suplementar, especificamente, ao gozo do sintoma, pois está além da substituição e simbolização fálicas.” (TOREZAN, 2012, p.76).

De fato, se a sublimação está inicialmente associada ao registro do desamparo, pressupondo um funcionamento psíquico que prescindir de mecanismos identificatórios e da influência do ideal do eu, e até mesmo que tais ideais tenham se mostrado falíveis, em suma, desembocamos novamente na compreensão já desenvolvida, recuperando o ensino de Lacan, em que a sublimação estabelece relação direta com *das Ding* (a *Coisa*). Enfatizamos ainda que articular a sublimação à *Coisa* resulta em compreendê-la como um modo possível de saber-fazer com a *falta* numa espécie de *sustentação deste vazio*³⁴ (objeto elevado à dignidade de *Coisa*) e não a evitação dele, como é típica na ocorrência do gozo fálico e/ou sintomático. Essencialmente articulada à *Coisa*, a sublimação e/ou a capacidade sublimatória, segundo Torezan (2012), não depende de nenhuma espécie de voluntarismo por parte do ego:

Assim, numa subversão da proposição freudiana da intermediação do eu no processo de criação, não há para Lacan nada que comande o ato criativo, sendo este reposicionado a partir do vazio (*ex nihilo*) na medida em que a sublimação é definida em íntima relação com *das Ding*, a *Coisa*. A organização do eu é posterior à instalação da possibilidade sublimatória; esta última, como já apontado, está no centro da economia libidinal e numa relação direta com a *Coisa*, caracterizada como centro ou furo em torno do qual se articulam as representações inconscientes sob a égide do princípio do prazer. Ocupando, portanto, um lugar decisivo para a sublimação, *das Ding* encontra-se fora do campo representacional e das leis que regem o funcionamento inconsciente, num para além do princípio do prazer, aproximando a sublimação e o ato de criar do movimento pulsional e, especificamente, do registro do Real, apartados dos ditames do eu e do mecanismo do recalque. *Sublimação e ato criativo dão-se a partir do nada, do vazio, e não por intermédio do eu ou de qualquer manifestação de voluntarismo*. (TOREZAN, 2012, p. 101-102, grifo nosso).

³⁴ A dimensão do vazio (característico do objeto elevado à dignidade de *Coisa*) também será determinante nos modos de subjetivações causados a partir do laço social entre a obra e o público, ou do enlaçamento que a criação (artística ou não) provoca a outros sujeitos.

Parece-nos, por fim, nesta compreensão da autora, que aqui teríamos uma elaboração teórica sobre a sublimação radicalmente distante de quaisquer resquícios de aproximações obrigatórias entre o sublimar e a Arte, em suma, em contraposição a algumas concepções psicanalíticas (ou não) que delegam ao Eu um papel de comandante para o ato criativo.

Até o momento, de acordo com os autores apresentados, no que se refere àquilo que identificamos como particularidades da ocorrência da sublimação, visualizamos dois grandes vieses compreensivos acerca deste processo. Num deles, a sublimação dependeria necessariamente para ocorrer: de uma *potencialidade narcísica*³⁵ (retirada da libido de objetos para o ego); formação e influência direta do *ideal do eu* e das decorrentes *identificações*; e o papel da *fantasia* no processo criativo – objeto criado (ampliação das redes significantes/simbólico-imaginário³⁶). Nesta perspectiva teórica, o processo sublimatório tem sua possibilidade condicionada a um psiquismo já mais estruturado e complexo em termos de desenvolvimento.

Como bem apresentamos, esta linha de raciocínio se desenrola na esteira daquilo que vagamente Freud pôde articular com relação a esta temática, sobretudo enfatizando-se a sua segunda tópica, ainda que tais autores também tenham se dedicado ao estudo lacaniano da questão. É, sobretudo, no texto *O Ego e o Id*, de 1923, que Freud considera a transposição da libido de objeto para libido narcísica como podendo caracterizar *o caminho universal de toda sublimação*, privilegiando a intermediação do eu como decisiva no ato de sublimar.

Já numa outra vertente de compreensão acerca da sublimação e suas peculiaridades, a partir de autores que também efetuam o resgate deste conceito numa mesma tradição teórica, ou seja, de Freud a Lacan, verificamos o entendimento de que a sublimação (ou a possibilidade sublimatória) está diretamente articulada aos primeiros tempos da constituição psíquica, antecedendo desta forma os processos psíquicos enfatizados na segunda tópica freudiana. Nessa perspectiva compreensiva, a sublimação relaciona-se diretamente à *Coisa* e, desse modo, ao *além do princípio do prazer*, delineando-se noutra registro psíquico que não aqueles intermediados pela lógica fálica, o que, em última consequência, situa o processo sublimatório como um evento de subjetivação que independe de esforço voluntário do Eu.

³⁵ Nasio (1995).

³⁶ Wine (1992).

Esses pormenores acerca da sublimação, suas condições e possibilidades nos interessam demasiadamente, tendo em vista os processos criativos pensados a partir da Psicanálise e, sobretudo, a formação do laço social pela via dessas produções.

A partir de desenvolvimentos teóricos distintos, teríamos, finalmente, de um lado, uma compreensão que se aproxima mais de uma percepção corriqueira, a de que a criação (cotidiana e/ou artística) dependeria fundamentalmente de um esforço e dedicação voluntária do Eu (sublimação via intermediação do ego), assim como elaboram Nasio (1995) e Castiel (2007). E, de outro lado, numa linha de raciocínio que percorre também os ensinamentos de Freud e Lacan, considerando, sobretudo, as interferências da *pulsão de morte* na teoria psicanalítica como um todo, temos, com Hornstein (1990), Birman (2002), e Torezan (2012), o entendimento de que a sublimação está aquém e além dos ditames do ideal do eu e das identificações. Em outras palavras, se há ligação entre esses processos psíquicos, é porque a sublimação é somente possível na condição de a subjetividade ser relançada ao desamparo originário, em suma, uma vez que as idealizações e identificações tenham se demonstrado falíveis em suas dimensões de sintoma (evitações do conflito e da falta).

Por fim, radicalizando as últimas consequências do ensino de Lacan e relacionando em seu trabalho³⁷ sublimação, ato criativo e sujeito na psicanálise, resgatamos novamente de Torezan (2012) a compreensão de que “A organização do eu é posterior à instalação da possibilidade sublimatória” (p.101), e ainda, que a criação se dá “[...] a partir do nada, do vazio, e não por intermédio do eu ou de qualquer manifestação de voluntarismo” (Idem, p. 102).

Retomamos estas duas passagens da autora por entendermos que elas sintetizam algumas conclusões incisivas com relação ao problema sublimatório, reconhecendo em seu belo trabalho uma admirável habilidade em articular a sublimação e suas possíveis ligações com os últimos ensinamentos de Lacan. Assim, Torezan (2012) desenvolve relações possíveis entre temas como: sublimação, fim da análise, repetição, sintoma, sofrimento, *sinthoma* etc., aproximando e diferenciando pertinentemente estas concepções, elucidando suas implicações clínicas à luz de conceitos referentes ao “último Lacan”, como o de *Sinthoma*, por exemplo, elaborados a partir da perspectiva da chamada “clínica do Real” (para além da clínica da interpretação).

³⁷ TOREZAN, Z. C. F. *Sublimação, ato criativo e sujeito na psicanálise*. Londrina: Eduel, 2012.

Contudo, não nos furtamos à tarefa de relativizarmos algumas constatações teóricas apresentadas até aqui sobre o processo sublimatório, mesmo porque pensar a sublimação pela via das musicalidades nos abre perspectivas metapsicológicas que conduzem a variadas consequências que figuram, neste caso, como dignas ainda de maior precisão e esclarecimento.

Para tanto, longe de tecer conclusões definitivas, retomamos algumas pontuações que consideramos não menos importantes à compreensão acerca do processo de sublimação e, atravessados pelo nosso objeto de estudo (as musicalidades), aventamos ligeiras reflexões teóricas.

5.1.1 Sublimar, Tocar, Invocar...

Dada a complexidade de tudo o que se refere ao estudo da subjetividade, em especial as investigações à luz da Psicanálise, e considerando, a partir dela, que toda possibilidade de saber é construção artífice que volta e meia é subjugada pelo *real* (incognoscível), pontuamos que os diversos entendimentos teóricos apresentados sobre a sublimação possuem sentidos imprescindíveis para constantes discussões e aprofundamentos. De nosso ponto de vista, e em função do seu atravessamento pelas musicalidades, identificamos que a sublimação é uma operação psíquica extremamente complexa que, quiçá, dinamiza-se por variadas vicissitudes complementares. Salvo as compreensivas divergências apresentadas, consideramos que todos os processos psíquicos aqui problematizados mantêm relação, direta ou indireta, com a possibilidade de sublimação para um sujeito.

Esquemáticamente, consideramos: *a)* A sublimação é um mecanismo psíquico que se caracteriza como um processo de subjetivação, viabilizando uma modalidade de destino possível ao pulsional, distinguindo-se das satisfações via formações reativas e dos retornos do recalado. Sua ocorrência está diretamente entrelaçada a *um modo de fazer/lidar com o vazio* do psiquismo (a Coisa) e perpassada então pelo *além do princípio do prazer*, implicando um *gozo suplementar* (gozo Outro) ao sujeito, e possível de ocorrer somente por meio do *ato criativo* – criar um objeto digno de representar aquilo que não é passível de representação.

b) Nem todo processo criativo se materializa via sublimação, contudo, toda sublimação, para ocorrer, depende necessariamente de atos criativos³⁸. Seja no ato criativo seja nos processos criativos de forma geral, haverá satisfações psíquicas (guardadas suas devidas diferenciações qualitativas). Assim, seria legítimo considerarmos a sublimação como uma espécie de *grau máximo de implicação do sujeito pela via da criação?*

Se, diante de tudo que resgatamos em nosso percurso, compartilharmos de um consenso de que nem toda criação se dá via sublimação, então minimamente teríamos que considerar várias modalidades possíveis de formas de criação. Isso abre um escopo investigativo que poderá ser mais bem aprofundado em estudos futuros. No momento, compreendemos, a partir dessa premissa, que a sublimação, ao depender necessariamente do *ato criativo*, se apresenta como uma espécie/modo específico de criar – via *advento do sujeito*.

No que se refere ao gozo psíquico envolvido, este difere de outras modalidades, como já demonstrado, de forma que, em termos de *quantum* de força psíquica, arriscaríamos pensar se o gozo sublimatório não representaria também o grau máximo de satisfação (*advento do sujeito*) presente em qualquer possibilidade de criação, com a ressalva de que uma descrição gradativa não é a mais precisa, pois se trata antes de uma modalidade específica de satisfação. Entretanto, o fato é que o gozo criador pode estar próximo de uma sensação de êxtase, de plena inspiração, por exemplo, ao mesmo tempo que, permeado por relativo vazio (o gozo é transitório/efêmero) e por uma angústia tão intensa, algumas vezes, no ato de criar que se pode beirar a loucura, no sentido de um descentramento do sujeito (KEHL, 2002).

Isso nos conduziria a uma compreensão mais relativa da ocorrência da sublimação, pois dessa forma (em termos de diferenças qualitativas relacionados à implicação do sujeito e do gozo psíquico) poderíamos considerar que *processos criativos* podem culminar por vezes em *ato criativo* propriamente dito. Na perspectiva apresentada, é como se a sublimação se fizesse possível em qualquer momento de um processo criativo, elevando o objeto criado à dignidade de representar a Coisa, promovendo o advento do sujeito e o gozo sublimatório, e não somente a partir do ato criativo *stricto sensu* e da *sublimação desde o início*. Se o ato criativo (implicação do sujeito) e sublimação se dão a partir do nada, do vazio (*ex-nihilo*), é

³⁸ Para nossa discussão utilizamos a noção de “ato criativo” quando nos referirmos à hipótese sublimatória (via advento do sujeito), e “processo(s) criativo(s)” para designarmos criações não necessariamente pela via da sublimação.

necessário antes que o sujeito sofra algo da ordem de um descentramento que o remeta ao registro do desamparo e da eminência da Coisa.

A possível impressão de demasiada flexibilização que esta compreensão pode apresentar não evidencia um recuo teórico, nem mesmo um retraimento diante da complexidade de tais questões. Antes, elas se impõem a nós de maneira irrefutável, se considerarmos que ainda sabemos muito pouco com relação à criatividade, do ponto de vista da psicanálise, e com relação ao quanto a abertura destas perspectivas podem nos conduzir a refletirmos sobre impasses quase insolúveis do ponto de vista teórico.

c) A sublimação está diretamente articulada à possibilidade de elevar um objeto à dignidade de Coisa, via ato criativo, engendrando uma lógica psíquica da ordem do além do princípio do prazer e configurando-se como território genuíno do advento do sujeito. Sua complexidade e sua independência com relação aos esforços voluntários do Eu corroboram o entendimento de que a sublimação não é possível a todas as pessoas e, quando possível, está subjugada a variações no que concerne às suas possibilidades, de indivíduo para indivíduo. Dessa forma, presumimos que a capacidade sublimatória está relacionada diretamente aos meandros iniciais da constituição psíquica, ou seja, na gênese da inter-subjetividade (sujeito-Outro). De acordo com Torezan (2012, p. 97) “[...] A sublimação é uma hipótese teórica [...]” e, assim, sua ocorrência é potencialmente *pura possibilidade*. Faz sentido compreendermos o quão difícil a sublimação pode ser para algumas pessoas, uma vez que esta possibilidade é muito variável, conforme nos atesta cotidianamente a experiência clínica.

Assim, em termos de possibilidades de criações via sublimação, averiguamos que: “[...] o que se cria já está lá como potencial e é fruto do efeito da linguagem, mas sem existência até que a sublimação via ato criativo lhe dê forma, uma forma que possa ter o efeito de representar a Coisa” (TOREZAN, 2012, p.109).

É neste sentido que esforço nenhum voluntário do eu é capaz de produzir sublimação; esta, enquanto possibilidade, ou já está potencialmente disponível ao sujeito, ou não. O tempo da sublimação, dada sua relação com a Coisa, antecede e muito o desenvolvimento do eu (ego). A sublimação é uma possibilidade, vicissitude pulsional que pode se viabilizar ou não, pura possibilidade potencial que poderá quiçá ocorrer pelo ato criativo que lhe confere destino e existência. Em suma, esta potencialidade/possibilidade sublimatória, variável de indivíduo para indivíduo, está relacionada aos modos e sutilezas do laço estabelecido entre o Outro e o sujeito que ainda estará por advir num tempo primitivo da estruturação psíquica.

Discorrendo sobre os vários destinos possíveis ao pulsional e ao *pathos*, Torezan (2012), refletindo acerca das possibilidades para a sublimação no que se refere aos primórdios da estruturação psíquica, considera:

[...] nas particularidades, nos pormenores dos investimentos pulsionais maternos, nos meandros da alienação e da separação, reside a resposta para o sujeito lançar mão de um ou de outro recurso como forma de lidar com a presença do Real. Estas particularidades estão associadas, primordialmente, à qualidade dos investimentos pulsionais sobre o sujeito em constituição e ao *intervalo de tempo* entre estes mesmos investimentos. Tanto a qualidade das demandas pulsionais, quanto o *intervalo de tempo* entre elas referem-se ao circuito pulsional, à quantidade de voltas pulsionais efetivamente realizadas, a como e com qual *intervalo temporal* os processos de *alienação* e *separação* ocorreram [...]. (TOREZAN, 2012, p.128, grifos nossos).

Ou seja, estamos aqui discutindo sobre o que de fato incide sobre a constituição psíquica em termos de caracterizar o processo sublimatório como sendo mais acessível a uns do que outros indivíduos. Conforme bem elucidado por Torezan (2012), dada a relação que a sublimação estabelece com a Coisa – e isso implica os momentos de *alienação* e *separação* que permeiam a ocorrência ou não do recalque originário –, predominantemente a potencialidade sublimatória dependerá da qualidade e das sutilezas do laço entre o Outro e o infans. Os processos de *alienação* e *separação* foram bem discutidos em outro trabalho³⁹, e ao que se refere a nossa questão atual, basta compreendermos que esses processos se constituem por meio das idas e vindas do Outro em direção à criança, bem como tudo que isso implica no laço afetivo estabelecido. Notemos que estamos nos referindo a um tempo de subjetivação que ainda antecede o surgimento do sujeito propriamente dito, uma vez que é deste processo descrito que depende o seu advento, em suma, até então há ali uma criança em que o psiquismo está se estruturando (gênese do sujeito psíquico). Esse *tempo* corresponde ao que apresentamos no capítulo anterior como sendo o tempo anistórico, o tempo mítico que funda o próprio tempo como nós o concebemos (DIDIER-WEILL, 1999).

Enfatizamos as passagens relativas ao fator de temporalidades mencionado por Torezan (2012), pois isso nos fornece subsídios para relações diretas com o que viemos discutindo ao longo de todo percurso, ou seja, as possíveis relações das musicalidades com o psiquismo.

³⁹ TAVARES, L. A. T. *A depressão como “mal-estar” contemporâneo: medicalização e (ex)-sistência do sujeito depressivo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

Os ritmos musicais representam variados modos de vivenciar o tempo, inclusive subvertendo a percepção habitual que possuímos dele. Considerando os aspectos supracitados pela autora, a saber, a qualidade do laço estabelecido bem como os *intervalos temporais* entre as demandas pulsionais, é imprescindível que reconheçamos a relação entre a sublimação e a instauração da *pulsão invocante* no psiquismo (via invocação efetuada pela “sonata materna”). Assim, estreitando a relação entre musicalidade e o advento do sujeito, temos com Didier-Weill o levantamento de uma questão que muito nos interessa:

Este outro tempo, que não o determinado pelo relógio, não seria o tempo da sublimação? Se, no nível deste tempo primordial, o presente e o porvir não estão mais numa relação de causalidade, é que o porvir já está presente no instante: ele está, no próprio instante, no tempo presente e é como este dom, que é *um* presente. Isso significa que o presente dionisíaco, encontrado no passo da dança, tira seu sentido de um impulso invocante pelo qual o corpo e espírito só se movem por serem convocados por um ponto que reside num porvir indefinido. (DIDIER-WEILL, 1999, p. 31).

Julgamos neste momento que as relações evidenciadas entre os processos psíquicos discernidos falam por si. Ou seja, considerando as articulações desenvolvidas, arriscamos ponderar que o *tempo da pulsão invocante* é, também, o protótipo e/ou correlato direto do *tempo da sublimação*. Assim, na dialética que apresentamos anteriormente entre o sujeito musicado (invocado a existir pela melodia do Outro) e o sujeito musicante (aquele que se move em direção à busca da nota azul – pura virtualidade) situamos o momento do advento do sujeito, de invocado a invocante. Estabelecemos com isso a relação direta entre as dimensões metapsicológicas da *pulsão invocante* e da própria possibilidade de *sublimação*.

d) Acerca da sublimação como condição para saídas diante do “mal-estar”/sofrimento psíquico, assentam-se mais divergências teóricas. É comum na literatura psicanalítica a equivalência entre sublimação e diminuição de sofrimento psíquico. No início de nosso percurso também partilhamos de uma das hipóteses em que se considera pertinente o aprofundamento do estudo acerca da sublimação, entre outras coisas, dada sua relação com a possibilidade de diminuição de sofrimento psíquico, considerando os limites de uma análise.

Em contraposição a isso, encontramos também em Torezan (2012), na esteira do pensamento laciano, que a sublimação não evita sofrimento psíquico:

[...] sublimar não salva o sujeito do adoecimento e do sofrimento, criar não extingue ou anula o sintoma. Insisto: sublimar *pode ser* um desvio do encaminhamento pulsional que permita a afirmação do sujeito no ato criativo: *vazio possível de se dispor, fruto típico a ser colhido*. (TOREZAN, 2012, p. 108, grifo do autor).

Esta afirmação é digna de causar surpresa em boa parte dos estudiosos sobre o tema, habituados a considerar a sublimação como via privilegiada de saída de condições de *mal-estar*. Como já evidenciamos em outros momentos a questão é complexa e origina diversas concepções sobre o valor clínico da sublimação, temáticas tratadas em primeiro plano por Hornstein (1990) e Castiel (2007), e da mesma forma por Kehl (2002) e Torezan (2012).

Faz muito sentido pensarmos a sublimação como sinônima de diminuição de sofrimento. Todavia, tocados pelo exposto acima, também conseguimos recordar uma pluralidade de casos, por exemplo, em que consagrados artistas sucumbiram a um fim trágico e de adoecimento extremos. Considerando que a sublimação é uma hipótese teórica, e ninguém externo ao sujeito tem condições de avaliar se determinada obra é fruto ou não de um processo sublimatório, nossas considerações servem de meros exemplos a serviço de uma reflexão teórica.

Assim, é fácil nos lembrarmos de alguns variados nomes que representam a conjugação da criação e do adoecimento, ambos aparentemente caminhando lado a lado, como em Nietzsche, James Joyce, Dostoiévsk, Augusto do Anjos, e na música, em especial, (seriam muitos exemplos) teríamos os casos máximos de sofrimento (a própria morte causada direta ou indiretamente) como Jimi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin, Elis Regina, Cássia Eller, Amy Winehouse etc., entre muitos outros que encerraram a vida por meio de overdoses, por exemplo. Nas artes plásticas, o que dizemos então da vida e obra de ninguém menos que Arthur Bispo do Rosário!⁴⁰

Em suma, quantos exemplos paradigmáticos possuímos no que se refere a esta já antiga e conhecida relação entre arte (criação) e sofrimento/adoecimento!

Entretanto, compreendemos que Torezan (2012), em sua articulação, legitima a ressalva necessária ante o perigo de se idealizar a sublimação como algo a ser alcançado (direção de cura), o perigo de considerar a sublimação como um dos objetivos últimos de uma análise ou, ainda, de quaisquer práticas que a psicanálise possa referenciar. Tal apontamento está em consonância com os postulados de Lacan no *seminário 7*, em que o autor distancia completamente a concepção da sublimação como subjugada a uma valoração,

⁴⁰ A. Bispo do Rosário foi paciente psiquiátrico internado por mais de 50 anos na “Colônia Juliano Moreira” no Rio de Janeiro, diagnosticado como esquizofrênico-paranoico. Em certo momento, ele começa a construir vários objetos como bordados, estandartes, originados de restos de sucatas e lixo, criações que surpreendem por sua sensibilidade e habilidade. Pintou também quadros e seu maior símbolo de criação é o seu *manto da apresentação*, que seria utilizado no dia do Juízo Final. Arthur Bispo do Rosário é considerado um gênio singular no cenário contemporâneo das artes plásticas.

reconhecimento social e, em última medida, a quaisquer formas de normatividade para o sujeito. Torezan (2012) considera que a sublimação, por fim, ainda assim apresenta um aspecto fundamental naquilo que diz respeito a uma satisfação possível ao sujeito; sobretudo no que ela se refere como sendo uma possibilidade de adquirir um *caráter de leveza para a existência humana*.

No que concerne à relação entre sublimação e análise, considerando a concepção de Lacan de que aquela (a sublimação) seria *um fruto típico a ser colhido* no final da análise, Torezan (2012) explica que o processo analítico não produz de forma alguma sublimação, no máximo poderia servir como uma desobstrução dos caminhos para a possibilidade sublimatória, considerando que esta já se apresente em potencial na constituição psíquica do sujeito.

Uma última indagação com relação a esse problema: a despeito de a sublimação não ser sinônimo necessariamente de salvar o sujeito de sofrimento psíquico, isso se caracterizaria necessariamente assim para todos os indivíduos? Ou ainda, nos ligeiros exemplos citados, será que estes artistas, escritores, pensadores, enfim, se não tivessem encontrado o caminho da criação, teriam eles sucumbido aos seus sofrimentos de outra forma, talvez ainda mais nociva e paralisante para o sujeito?

e) Por fim, retomamos novamente a questão que se refere à intermediação do eu no ato criativo/sublimação e o fato assinalado de que esta *se dá a partir do nada, do vazio*. Dada a relação que estabelecemos entre a sublimação e a pulsão invocante, bem como as distintas posições subjetivas de sujeito invocado a sujeito invocante, temos a considerar que:

A sublimação está articulada ao *nada* na medida em que esta é inseparável da dimensão de *das Ding* (a Coisa) e, neste sentido, a possibilidade sublimatória escapa aos domínios do eu. Contudo, esta só é possível via ato criativo – advento do sujeito – que, por sua vez, concretiza uma criação que representa e viabiliza um destino ao *pathos*, habitando um corpo constituído imaginária e simbolicamente (trama fantasmática), representante do sujeito psíquico. Uma vez iniciado o ato criativo (potência sublimatória que independe do eu), o objeto criado via sublimação (aquilo que dá entorno ao vazio) trará as marcas da fantasia do sujeito (identificações, ideais etc.), neste sentido, a participação *secundária* destes processos psíquicos.

Pontualmente: ainda que a sublimação e o ato criativo se deem a partir do nada, do vazio, não haveria no mundo objetos dignos de representar a Coisa e que, ao tocarem e enlaçarem outros sujeitos, lhes provocaria e os mobilizariam em direção à...?

Lembremos: o tempo da instauração da pulsão invocante no psiquismo, que parece figurar como o correlato direto do tempo da sublimação, só é possível pela via de invocação do Outro. O sujeito advém graças à invocação materializada pela musicalidade da fala do Outro, endereçamento musicante/invocante fundamental na constituição deste primeiro laço social.

Se uma análise, pela via das pontuações e escansões efetuadas pelo analista, pode ao menos desobstruir os caminhos para possíveis sublimações, poderiam outros objetos provocar algo da ordem de um movimento em direção à..., o que de alguma forma seria capaz de suscitar (ou ressuscitar⁴¹) a capacidade desejante?

Como nos sinaliza Nasio, referindo-se ao enlace obra-receptor: “As obras imaginárias da sublimação são capazes de produzir dois efeitos fundamentais no espectador: elas o deslumbram por seu fascínio e suscitam nele o mesmo estado de paixão e de desejo suspenso que levou o artista a engendrar sua obra” (1995, p. 89).

E em outra passagem, o autor reitera: “Que deduzir disso, senão que uma figura de nosso eu narcísico, projetada lá fora na existência objetiva de uma obra, é capaz de remeter o espectador a seu próprio desejo de criar?” (NASIO, 1995, p. 87).

Destarte, a invocação efetuada pela musicalidade do Outro, que convoca o sujeito à existência, não pode ser também a(s) musicalidade(s) de um outro, presente(s) na cultura, que, na função de enlaçar, invoca(m) este sujeito a advir e a se re-haver com a *Coisa* (a *causa pathomenon*)?

5.2 As musicalidades e a função de Contágio

*“A música está em tudo.
Do mundo sai um hino”.*
(Victor Hugo).

Pensar as musicalidades e tudo o que se deflagra a partir de expressões de criatividade torna-se extremamente relevante, sobretudo em tempos como o da nossa atualidade, quando

⁴¹ *Ressuscitar* seria um termo interessante ao nos referirmos, por exemplo, às problemáticas tão comuns na atualidade sobre a aparente “morte do desejo” como forma de evitar o reconhecimento da castração e da falta, o que se evidencia na “vontade de nada” tão típica das depressões.

se pressupõe que a lógica mercadológica e a oferta de produtos poderiam em alguma medida suprimir as condições favoráveis de criações culturais.

Desta forma, é digno refletirmos sobre as possibilidades de criação/sublimações em tais contextos, uma vez que as produções estão diretamente articuladas a um endereçamento que pode ir de um *Outro* ao *outro*, evidenciando uma implicação do sujeito e a afirmação do laços sociais pela via da criatividade. Complementarmente, é unânime a consideração – entre autores psicanalíticos que se dedicam ao estudo da criatividade – de que essas discussões se figuram fundamentais, sobretudo quando nos colocamos a pensar sobre a relação entre criação, cultura e laço social.

Nesta perspectiva, em um artigo intitulado *Há lugar para sublimação no laço social contemporâneo?*, os autores se questionam:

Será que a criação literária, artística, ou mesmo o trabalho filosófico e científico ainda podem ser colocados no lugar que Freud os colocou, como propícios a oferecer uma via sublimatória, ou ainda, num lugar com a dignidade atribuída à Coisa? (BISPO; SOUZA; JÚNIOR, 2009, p.190).

A questão levantada reflete uma preocupação com relação aos modos de produção capitalista, em que quase tudo é globalizado, produzido em série, disponibilizado em proporções mundiais, forjando pseudo-necessidades a serem consumidas pelas individualidades. Em suma, uma lógica que, segundo os autores, descaracterizaria muitas vezes o aspecto singular, pontual, regional etc. das criações de qualquer natureza⁴². Na realidade, esta problemática revela uma falsa questão na medida em que quase nada escapa aos modos de produção do capitalismo e do consumo. Concordamos no sentido de que num cenário, onde quase tudo é provisório e descartável, fica difícil a constituição de bases sólidas de identificação, além de apresentarem-se diluídas as dimensões de percepção daquilo que pode ser, em alguma medida, algo original. No entanto, isso não torna determinada obra criada indigna pelo fato de ela circunstancialmente ser cooptada pela lógica do consumo e do espetáculo.

A despeito disso, Bispo, Souza e Júnior (2009) consideram que, à revelia dos destinos mercadológicos que as obras criadas podem sofrer, os objetos sublimatórios encerram aquilo

⁴² O protótipo de criação evidenciado neste momento de forma apenas pontual é o artístico, dado a sua predestinação para circular comercialmente em alguma proporção. Contudo, enquanto afirmativa da suma importância da criatividade para propagação de potência de vida entre os homens, apostamos que as criações e sublimações de “foro íntimo” poderão também, em alguns casos, produzir laços sociais.

que lhes é essencial: causam gozo também sublimatório no público e/ou consumidor. Com relação a este aspecto, encontramos em diversos autores a compreensão de que a sublimação (obra criada) pode suscitar sublimações em outros sujeitos, tal como consideram Zampronha (2007), Sekeff (2009) e Kehl (2002). Kehl compreende que:

Talvez o gozo alcançado pela fruição estética, dos que apreciam as obras de arte em qualquer nível que lhes seja possível, também seja uma forma de sublimação. Algumas teorias sobre a recepção de obras artísticas ou literárias entendem que a relação do público com a obra é indissociável de uma dimensão criativa. O leitor, o ouvinte, o espectador, recriam à sua maneira a obra, e essa dimensão criativa da recepção incorpora-se às futuras leituras que a obra há de produzir. É como se não existisse a “obra em si”, fruto somente do trabalho do artista sobre a matéria – verbal, pictórica, sonora etc. Existe a obra, fruto da criação do artista e *da recepção*, esse modo de (re)criação coletiva que ressignifica a obra a cada época, a cada novo contexto social em que ela é acolhida. À luz dessa concepção, podemos considerar a relação de um sujeito qualquer com uma obra de arte como um trabalho de sublimação. (KEHL, 2002, p.168-169).

Dado tudo o que desenvolvemos até aqui, consideramos que *não necessariamente* será de ordem sublimatória o gozo causado no receptor, em virtude de suas especificações, ainda que seja relevante o raciocínio da autora dentro de certa relatividade. No entanto, independente da modalidade de gozo propiciado, o fato é que tais perspectivas corroboram nossas pretensões de genuinamente compreendermos a potencialidade dos processos criativos musicantes e seus correlatos modos de subjetivação, disparados nos sujeitos que recebem tais produções.

Compreendemos, sob a luz do percurso desenvolvido, que todo processo criativo e/ou ato criativo está imbricado em uma espécie de endereçamento ao Outro. Por conseguinte, também aos outros que poderão ser enlaçados por tais obras, o que em última instância implica reconhecermos que a criação pressupõe uma possível formação de laço social a partir da substancialidade mundana da coisa criada (sua *coisidade*). Em suma, a despeito de pretensões estéticas e valorizações sociais, no caso do processo sublimatório, o fato é que a criação já é perpassada pelo campo do Outro, podendo ser também endereçada ao(s) outro(s). Isso nos atesta a virtualidade do laço social que poderá quiçá se efetivar, na medida em que a substancialidade de uma criação provoca subjetivações de variadas ordens a quem as contempla. Nas palavras de Kehl (2002), a sublimação

[...] é o modo, por excelência, de criação de um objeto que represente para o sujeito o seu desejo, e ao mesmo tempo represente o sujeito para o Outro em sua condição desejante singular. Daí também a importância do endereçamento ao Outro, e consequentemente aos outros, dos produtos do trabalho da sublimação. Sublimar é

criar para um Outro algo que represente o desejo do sujeito [...].(KEHL, 2002, p.160).

A partir de tal horizonte, encontramos em alguns autores apontamentos dignos de interesse, com vistas a elucidarmos algo sobre os enlaces entre obra/coisa-criada e o público e/ou seus receptores.

Em especial com Wine (1992), observamos uma delimitação – que nos parece até este momento ter mais o *status* de uma noção do que um conceito propriamente dito – naquilo que esta refere e identifica metapsicologicamente como sendo uma *função de contágio*. Segundo a autora, a despeito de qualquer pretensão estético/social, as obras da sublimação desempenham uma *função de contágio* naquilo que diz respeito às suas possibilidades de tocarem/provocarem outros sujeitos. Recuperando o ensino de Lacan no seminário 20 (*Mais, ainda*), de onde a autora articula esta noção, e refletindo sobre o estatuto do gozo, nos explica:

[...] ao conceber a sublimação como uma forma de gozo, gozo oferecido ao Outro, o gozo ganha valor de contágio, e não de troca. Por via da sublimação, o gozo é dom, para Lacan, e seu dom é o de poder provocar gozo num outro. [...] Por meio do Outro, a linguagem, o significante novo presta o serviço de aliviar as tensões em outros corpos, ou seja, fazê-los gozar. (WINE, 1992, p.161).

A situação vivenciada por Lacan em visita ao amigo Jaques Prévert, quando se depara com a coleção de caixas de fósforos (mencionada no segundo capítulo), evidencia justamente essa *função de contágio* que a obra exerce, dada sua condição de representar a Coisa, imprimindo um caráter de novidade que toca e enlaça o sujeito, suscitando-lhe alguma forma de gozo. A partir do contato com obras de criação, seja de qualquer natureza, inclusive os processos e/ou atos criativos de “foro íntimo” ou as sublimações possíveis da vida cotidiana, a *função de contágio* será sua marca maior, reverberando no sujeito-receptor e produzindo, por fim, algum gozo e/ou satisfação possível.

Compreenderíamos então que determinado sujeito, ao contemplar uma obra/criação, estabelece uma relação peculiar com tal objeto, em razão de suas características de contágio e a própria realidade psíquica/fantasia do admirador, de forma que somos conduzidos a reconhecer que esses objetos criados figuram como objeto-*a* para o sujeito enlaçado (AZEVEDO, 2007).

O conceito de objeto-*a* é um dos pilares da teoria lacaniana, entre outros, sendo indicativo de um objeto específico e inassimilável (por isso designado como “*a*”, uma letra

que sinaliza o vazio impossível de ser escrito). Este se caracteriza como um privilegiado objeto (im)possível e perseguido pelo sujeito como capaz de aplacar seu desejo, sendo o contato com este objeto fundamentalmente mediado pela relação fantasmática (fantasia) impregnada pelo registro imaginário. Resumindo, o objeto-*a* é o que compreendemos na teoria lacaniana como o objeto causa-de-desejo. É o objeto-*a*, distinto de outros objetos disponíveis para satisfação, que em sua característica peculiar reedita a marca do traço unário da fantasia que suscita o desejo do sujeito. No sentido mais amplo, compreendemos que o objeto-*a* causa o próprio sujeito.

Importante salientar que o objeto-*a*, ainda que seja compreendido como este objeto privilegiado que faz função de *causa*, não se confunde com o tempo de invocação do advento do sujeito psíquico. A existência do objeto-*a* pressupõe que o recalque originário já tenha ocorrido, sendo o objeto-*a* o que representa *aquilo que resta* desta primeira castração simbólica.

Em seu estudo, Azevedo (2007) compreende que, a partir da música, tanto compositor (singularização via criação/sublimação) quanto o ouvinte enlaçado pela obra gozam a partir do que ela denomina como *vestígios do impossível*, dado que a Coisa remete ao impossível e não ao proibido (recalque).

Do lado do amante de música, ponderamos que este vivencia uma modalidade de gozo fálico, quando o objeto musical vem recobrir/escamotear a falta do sujeito-receptor:

A esse sujeito fendido, descentrado, desejante, é facultado encontrar na música um modelo (mesmo que provisório) de preenchimento da falta, quando então jogos musicais, vivência de imagens sonoras, experiências rítmicas, melódicas, harmônicas, experiências de sons e silêncios, possibilitam uma “presentificação” do desejo bem como “alguma inteligibilidade” sobre as nuances do subjetivo. (SEKEFF, 2009, p. 93-94).

Mas poderá, do mesmo modo, vivenciar, quiçá, um gozo também sublimatório ou, ao menos, a possibilidade de um *estranhamento* digno de alçá-lo ao registro do desamparo/emergência da Coisa, como um contágio que favorecerá (algumas vezes e dependendo das possibilidades do sujeito-receptor) um desarranjo de miragens narcísicas, facultando a desobstrução de caminhos para criações também da ordem da sublimação: “As obras de arte não pretendem negar a inexistência do objeto, não pretendem fazer cessar, com sua contemplação, o movimento do desejo (embora o efeito do encontro com o belo, num primeiro momento, possa ser justamente este, o da suspensão do desejo)”. (KEHL, 2002, p. 164).

Num enlace via contágio que relança o sujeito ao vazio, ao invés da suspensão/supressão do desejo, iremos compreender que, nessas circunstâncias, o objeto-*a* representado pela obra/artifício contemplado faz função de *enigma* para o sujeito:

A música também comporta um *enigma* (o *sentido* musical) e seu *deciframento*, a reconstrução do *sentido* pelo receptor no processo da leitura/escuta, processo fundado no reconhecimento das relações operatórias dos signos musicais, acrescentando-se todavia que todo aquele que se compraz no *trabalho* musical, (compositor, performer, receptor) compromete-se com sua própria verdade, num nível que ultrapassa a consciência. (SEKEFF, 2009, p.123).

Em nossa perspectiva, em que a atenção se volta às musicalidades e suas ressonâncias no enlaçamento entre os sujeitos, e considerando suas propriedades de *indução* e *aconceitualidade*, é certo que a escuta musical contagia o sujeito-ouvinte mobilizando-o psiquicamente, remanejando esquemas afetivos, psicossomáticos, imaginários e simbólicos, e num nível inconsciente o proporciona sentimentos apaziguadores como também os mais notáveis estranhamentos/descentramentos subjetivos.

Reiterando as relações indicadas sobre *enigma* e *estranhamento*, encontra-se em MD-Magno (1982) uma interessantíssima comparação entre os efeitos da música e os das substâncias tóxico-narcóticas, bem como suas consequências, que remetem à *vontade de enigma*:

A música é feito a droga, cada um tem dela o efeito que ele mesmo já porta. E muita gente que vive queimando as narinas e outros buracos poderia fazer uma troca (a música não dói), porque é da mesma ordem. Dá um barato incrível, e faz o mesmo efeito – só faz o sujeito botar para agir o que ele já tem. [...] Por outro lado, na dispensa da exigência de significação, que alguns sujeitos podem fazer, ela pode propiciar o êxtase. Se não o êxtase propriamente dito, pelo menos o extático de gozar com a própria música, sem definições, sem significações. Nesse momento, uma música indicaria não uma vontade de significação, mas uma *vontade de enigma*, cuja base é significante. (MD-MAGNO, 1982, p.106-107).

A partir do exposto, conjecturamos que, por meio de vivências/experiências musicantes, neste modo de *implicação* do sujeito, em que podemos identificar alterações de variadas funções psíquicas, concomitantemente no registro inconsciente o próprio *sujeito* é posto em causa. O sujeito-musicado está, no sentido estrito da psicanálise, *implicado* na escuta e na experiência musicante/invocante.

Mesmo na escuta de músicas com letras (o que é o mais comum), em que as representações de significado estão *aparentemente* evidenciadas, a *aconceitualidade* e lacunosidade de sua roupagem instrumental convocam e/ou provocam o(s) sujeito(s)

musicado(s) para além do registro fálico (atos de significação). Dessa forma, a incompletude inerente ao objeto sonoro-musical remete às *dimensões possíveis de sentido*, e não à *significação*, apesar de o psiquismo ser pressionado a alguma forma possível de representação/significação da *poética* musical. Nessa perspectiva, MD-Magno (1982) considera que a prática musical é um exercício de *abandono de significação* (a-significação) e é isso que o autor menciona como sendo uma *vontade de enigma*.

No que se refere às musicalidades, podemos inferir que, constituídas dentro de regras lógicas que lhes são próprias e consolidando uma *poética do indizível*, elas fundamentalmente podem engendrar *sentidos*, mas não necessariamente *significação*. Acerca desta contraposição entre sentido X *significação*, MD-Magno (1982) explica que a pulsão pressiona o psiquismo à *significação*, na medida em que este busca a satisfação pela via que lhe é possível, enredado às redes de representações psíquicas. Assim, é como se, no exercício da escuta musical, o psiquismo fosse aturdido, uma vez que a música suscita também o não-sentido e o não-senso (SEKEFF, 2009) e, diante da urgência de satisfação, o sujeito oscila entre a dimensão de sentidos possíveis e a busca por uma *significação* que amarre e estanque a *falta* (na sua incômoda dimensão).

O autor explica que esta *pressa* em encontrar uma *significação* possível ao indizível da música mantém relação estreita com as demandas (assujeitadas) do neurótico na sua relação simbólico-imaginária com o Outro. Já no deleite musical despreendido de uma *pressa* à *significação*, é como se – em meio ao desamparo e ao descentramento que tal relação com o objeto sonoro pode proporcionar – os processos de subjetivação conduzissem o *sujeito* a ultrapassar sua dependência com relação ao grande Outro (como linguagem e como desejo).

Resgatando novamente as questões discutidas concernentes à passagem de sujeito-invocado para sujeito-invocante, temos com Didier-Weill:

A invocação dançante, ao contrário, é um movimento que retira o sujeito dessa dependência: invocante, o sujeito é guiado, orientado em direção a um “ponto azul” que ainda não está presente, mas que se situa num porvir possível, de onde convoca o sujeito como pura possibilidade. (DIDIER-WEILL, 1999, p.17).

Numa exposição mais direta: é como se no ato de *significação* houvesse novamente um fechamento da subjetividade em torno de significantes que passam a representar o pulsional dispersivo (disparado pela escuta musical), o que também provê o sujeito de simbolizações e de gozo (fálico). Contudo, nessa outra vicissitude da escuta musical em que a pulsão invocante pode emergir, sobretudo por conta de sua aconceitualidade, lacunosidade e ambivalências que a própria música impõe, prevalecem as dimensões do sentido e também do

não-senso. Nessa perspectiva, consideramos a música como uma abertura que proporciona o deslizamento e a criação de novos significantes que podem (provisoriamente) representar a pulsão.

Neste caso, identificamos que esta experiência relacionada ao desamparo/estranho como vivência, carente de uma significação estanque, aproxima mais o sujeito da experiência do inconsciente em sua dimensão invocante e como movimento desejante. Fundamentalmente, invocado pelo enlace musicante, o sujeito e seu desejo são colocados em suspenso, não no sentido de supressão de desejo, mas um desejo em suspenso, em razão da ruptura com os modos idealizados/fixados de satisfação. Invocado, o sujeito persegue a *nota azul*, aquela nota pressuposta (pura virtualidade) que figura como enigma, estando esta diretamente articulada às dimensões de alteridade que propiciam que, de invocado, o sujeito passe a invocante.

Enfatizando o caráter alteritário inerente à *nota azul*, Didier-Weill comenta:

Em contrapartida, a experiência me ensina que se quisesse dela me apoderar cantarolando-a ou cantando-a à minha moda, seria em vão esperar que ela me pudesse oferecer o que me prometia de significância: a alteridade se assenta de tal modo nessa nota que ela não pode me encontrar e eu não posso encontrá-la a não ser que me venha de uma exterioridade absoluta, sobre a qual não posso ter domínio algum. (DIDIER-WEILL, 1999, p.33).

As aproximações entre a *nota azul* e a *alteridade* corroboram nossas articulações ao considerarmos a escuta musical como possibilidade genuína de *estranhar-se*, supondo com isso uma mediação de contato com a Coisa, de onde, a partir daí, processos de subjetivação irão ocorrer: desde uma resposta sintomática até vicissitudes outras que possam ser da ordem de processos e/ou atos criativos, ou simplesmente do desfrute de gozos possíveis fundamentais para destinos ao pulsional.

Assim, a criação do novo (traço fundamental do processo sublimatório) vai mais além do que a possibilidade de simbolizar aquilo que escapa ao recalque. Essa concepção, vinculada à compensação de desejos insatisfeitos via criação, é considerada por Freud em 1913 (*O interesse da Psicanálise do ponto de vista da ciência da estética*), quando enfatiza o protótipo da criação artística. Não obstante, a criação propicia *não só* possibilidades de simbolização do recalque como também de *destino à pulsão* (destino que escapa ao recalque), e isso implica a emergência da Coisa como atravessamento alteritário: “Nesse sentido, é que se pode vincular a sublimação à alteridade, pois é na sua ligação com algo diferente de si que o sujeito cria”. (CASTIEL, 2007, p. 45).

Importante considerarmos que, no que se refere à escuta musical e aos gozos correlatos, isso não se dá como um modo de escuta ou outro (*ou um ou outro*). Consideramos, ao contrário, que estas distintas diferenças qualitativas referidas à escuta e aos gozos (fálico e /ou gozo Outro/gozo suplementar) decorrentes constituem um amálgama que relança o sujeito de um nível ao outro numa mesma escuta musical.

De uma forma ou de outra, o fato é que as musicalidades invocam o sujeito a esta experiência de a-significação, ainda que o psiquismo pressione à significação e, deste modo, o contato com as dimensões de *das Ding* (a Coisa) e da alteridade produz vivências da ordem do não-senso:

Marcada pelo *desejo* do criador que acaba por imprimir ao seu trabalho traços e marcas de um estilo único, singular, pessoal, o poder de sedução da música atua sobre o inconsciente do receptor, propiciando satisfação com o prazer da emoção musical. Favorecendo “representações” inconscientes, o ganho de prazer mediante a vivência da música é propiciado em diferentes níveis, facultando ao indivíduo poder jogar com o não-senso. (SEKEFF, 2009, p.99).

Consideramos este *jogar com o não-senso* como o correlato da *vontade de enigma* mencionada anteriormente. Por essa razão a música só se completa *com* e *no* ouvinte, revelando também o sujeito da escuta. As musicalidades e/ou o exercício musical pressupõem fundamentalmente, então, a intersubjetividade e o laço social constituído pela via do contágio musicante.

Como nos evidencia Torezan (2012, p. 100): “[...] a obra, fruto do ato criativo, estampa algo deste campo do desejo inconsciente do autor e convoca o público também a partir de seu desejo inconsciente”.

Partindo da idéia de *ressonâncias* pela via do *contágio* suscitado pelas experiências musicantes, concordamos com Sekeff (2009), quando a autora enfatiza que ouvir música é, em última instância, ouvir também a si mesmo. Complementaríamos considerando que neste sentido a escuta musical, pela via do contágio com musicalidades outras (invocantes e alteritárias), propicia ouvirmos também a(s) música(s) que há em nós, forjando uma forma de estranhamento e descobrimento de si mesmo:

Os efeitos emocionais suscitados pela prática da música resultam das próprias características de uma linguagem que fundada em uma sintaxe de semântica própria é marcada pela *ambigüidade*, tornando possível o estabelecimento de um regime de economia pulsional. O objetivo é a obtenção de um tipo especial de satisfação, sustentado na reorientação (*sublimação*) de energias represadas no psiquismo. Para tanto, e pautado pela diferença, o ouvinte realiza sua passagem através do outro, texto musical, passagem que não somente “modifica” o texto como também o receptor que nele embarca, tornando possível a criação de uma nova realidade. Fonte

de satisfação, pois que a escuta musical mobiliza investimentos afetivos, no exercício da música, ao mesmo tempo em que os sons seduzem com a “beleza do estranhamento”, o inconsciente do receptor pode “modificar” a percepção do que ouve, “autorizando” a *expressão* de coisas que literalmente ele não sabe. (SEKEFF, 2009, p. 137).

Na perspectiva do raciocínio exposto, identificamos que essa possibilidade de expressão do desconhecido pela fruição estético-musical (como sujeito musicante e/ou musicado) resulta, como a própria autora sinaliza, em criações de *novas realidades* psíquicas. Isso nos conduz à questão da *fantasia* e seu papel fundamental na constituição dos laços sociais, lembrando com Mograbi (2009) que “[...] a capacidade de fantasiar é determinante na possibilidade de encontro, pois se este é entrecruzamento de fantasias, quanto mais amplas elas forem maior a possibilidade de se tocarem”. (MOGRABI, 2009, p.81).

Se a nossa realidade possível é a realidade psíquica, e esta por sua vez é da ordem da fantasia, então é digno também pensarmos por esta via as possibilidades de constituição dos laços sociais, sobretudo em nossa atualidade. Relembramos que o conceito de fantasia na Psicanálise nos remete a uma compreensão de esta ser a única realidade possível para o ser humano, dado o psiquismo constituído pelos registros do real, simbólico e imaginário, e não a fantasia tomada numa perspectiva de ilusão.

É bem verdade que um processo de análise envolve em longa medida a interpretação das fantasias, suscitando a implicação do sujeito nesse processo na busca de ocorrências de *insights* e elaborações psíquicas. Contudo, a interpretação em psicanálise não desnuda o sujeito de suas fantasias, revelando-lhe outra realidade da ordem de uma essência velada. Não há essência: há inscrição de ausência. No máximo, a análise produz o conhecimento acerca destas fantasias e do modo privilegiado de fantasmear (fantasiar) do sujeito, bem como de suas implicações no que diz respeito à forma como lida com o próprio desejo.

Além disso, considerando que do *real* só forjamos conhecimento/saber pela via do seu enodamento aos registros *simbólico-imaginário*, a fantasia é o terreno por excelência de destino para o campo pulsional disperso. A partir de Lacan, é possível considerar finalmente a *pulsão de morte* em seu caráter de criação, na medida em que esta é necessária à manutenção da própria vida; como já discernimos, a morte vem abalar o conjunto estruturado da vida, exigindo-lhe novos arranjos, sentidos e possibilidades: “O raciocínio de Lacan implica que, para haver criação, é preciso ser atingido o ponto de nada a partir do qual toda criação é possível: *ex-nihilo*. Então, trata-se de indicar na pulsão de morte seu caráter ambíguo, destruidor, mas igualmente criador”. (JORGE, 2010, p.131).

A criação parte do nada e, uma vez iniciada, se estrutura como ficção, sendo da ordem da fantasia. Freud reconheceu muito bem o papel da fantasia no que diz respeito aos processos de criação, sobretudo em 1908([1907]), no seu ensaio *Escritores criativos e devaneio*. De uma forma ou de outra, se a Psicanálise, enquanto práxis, incide sobre as fantasias dos sujeitos, produzindo um saber a partir dali, a criação e em especial as experiências concernentes ao exercício da linguagem musical (como músico e como ouvinte) implicam também uma transformação do sujeito e, por mais sutil que seja, das suas condições de mal-estar:

Esse “parentesco” possibilita afirmar que se na psicanálise, “criação” significa “transformação”, transformação no funcionamento psíquico do analisando com possibilidades de produções psíquicas que lhe facultem a solução de conflitos, na música, criação consiste apenas em dar forma a materiais informes que, se não solucionam conflitos, até podem! contribuir para alguma mudança na economia psíquica capaz de se traduzir em certo *alívio* de sofrimento, mesmo que temporário (como tantas vezes aconteceu com Beethoven). (SEKEFF, 2009, p. 158-59).

Independente de alívio de sofrimento e/ou leveza para nossa existência, reconhecemos que o estudo da inter-relação entre as musicalidades e psicanálise pode nos levar a considerar a música como expressão privilegiada no que diz respeito a provocar/causar outros sujeitos, podendo conduzir o psiquismo ao “grau zero” ou ao ponto de nada, do qual pode deflagrar-se o *advento do sujeito*. Em suma, as propriedades e características musicais se mostram como disparadoras de processos de subjetivações fundamentais, se considerarmos a constituição da subjetividade, da criatividade e dos laços sociais.

Do mesmo modo que a fantasia possibilita seu desnudamento pela análise, assim também ela possibilita seu atravessamento pelo exercício da música, modalizando a relação sujeito/objeto bem como reposicionando o sujeito em sua relação com o Outro. É com esse contexto que a criação musical se afigura como uma trama na qual todos estamos enredados. (SEKEFF, 2009, p.139).

Diante disso, em suma, dos variáveis *efeitos de contágio* propiciados pelo envolvimento musical no qual sujeito e outro estão enredados, músico/compositor e intérpretes e/ou ouvintes (sujeito invocante – sujeito invocado), convém aprofundar e aclarar um pouco mais a compreensão das afetações páticas desencadeadas pelas vias desta função.

5.2.1 “O Estranho”

É certo reconhecermos o distanciamento entre sublimação e estética, quando temos em mente uma concepção desta última vinculada necessariamente às dimensões do que é belo e também do que pode, independente disso, ser reconhecido/valorizado socialmente. Contudo, se entendermos como dimensão estética aquilo que nos remete às *qualidades do sentir*, aquilo que é mobilizado num registro pático via enlace/contágio, independente de valorização/aceitação social, então devemos admitir que criação e sublimação estão atrelados em alguma medida à estética/forma do objeto criado, por conta da substancialidade com que se apresenta no mundo (quicá aos outros) e seu peculiar efeito de choque.

É dentro desta concepção que Freud ([1919]/1996) inicia a apresentação de seu belíssimo ensaio intitulado *O Estranho (Unheimlich)*:

“Só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir. [...] O tema do ‘estranho’ é um ramo desse tipo”. (FREUD, [1919]1996, p.237).

A temática do “estranho” abordada por Freud sob a luz da Psicanálise muito nos interessa, e é mesmo central para a continuidade de nossas reflexões acerca da musicalidade como processo de subjetivação, sobretudo no que se refere aos *enlaces musicantes*.

De acordo com Freud (1919), o sentimento de estranheza remete ao obscuro, ao horror e ao medo. Não obstante, como ele mesmo observa, nem tudo que causa medo e horror necessariamente causa estranheza. Desse modo, em seu percurso reflexivo se faz necessário pensar sobre uma categoria específica de medo/terror em que há também o elemento agregado do *estranho*. Recomendamos ao leitor o contato com este texto de Freud, o qual consideramos de beleza ímpar na sua obra, em virtude das associações que ele estabelece com literaturas fantásticas.

Indo direto ao ponto que nos interessa: temos com Freud a compreensão de que o “estranho” vivenciado a partir do contato com obras criadas, na realidade tem relação inconsciente com aquilo que é há muito tempo familiar e já conhecido pelo sujeito. Assim, ao contrário da discriminação consciente em que identificamos algo estranho como uma coisa estrangeira/desconhecida de si mesmo, a dimensão psíquica de tal vivência pática (o estranhamento) remete a algo que é muito familiar, porém não reconhecido (recalque), sendo

esta a condição metapsicológica para que o elemento do estranho figure como essencial em meio aos demais sentimentos de obscuridade, medo e/ou terror.

Ou seja, nesse ensaio teórico, Freud compreende que o efeito de estranhamento na subjetividade deve-se ao fato de que, pela via do contato (*função de contágio*), o objeto contemplado e sua dimensão estética imaginário-simbólica suscita o retorno do recaiado e, por isso, ocorre o sentimento de estranhamento no espectador da obra. É através da definição de Schelling sobre o “*unheimlich*” que Freud alicerça sua compreensão metapsicológica, onde aponta que este “[...] é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, [1919]/1996, p. 242, grifo nosso). Nessas circunstâncias, o elemento que amedronta *pode* mostrar-se como algo recaiado que retorna, e essa categoria de coisas obscuras e assustadoras constitui “*O Estranho*”.

Há ainda neste ensaio duas outras articulações importantes de Freud, quando este relaciona “o estranho” ao registro do *desamparo* e à *compulsão à repetição*. Freud apenas aproxima essas concepções, assinalando a presença do sentimento de desamparo entrelaçado ao estranhamento, e também pontuando o caráter de estranheza inerente a tudo aquilo que tende a se repetir inadvertidamente. É importante compreendermos que estas são apenas sinalizações aproximativas entre estas concepções, sem o devido aprofundamento compreensivo, haja vista que em 1919 Freud ainda não havia desenvolvido a sua segunda teoria das pulsões a partir da perspectiva do *além do princípio do prazer*.

Considerando seus posteriores avanços teóricos e, da mesma maneira, os desenvolvimentos efetuados por Lacan, atualizamos o *status* metapsicológico do sentimento de estranheza enfatizando que este envolve, num nível inconsciente, mais do que o retorno do recaiado. Assim, “o estranho”, enquanto *pathos*, está, também, diretamente associado ao *além do princípio do prazer* e por isso à Coisa (*das Ding*). O registro do desamparo e, em algumas circunstâncias, a repetição atestam a relação do *estranho* com o *objeto perdido*.

Sendo a Coisa o núcleo do *real* que se presentifica numa relação de *extimidade* (estranho-íntimo) para com o sujeito, então “O Estranho” de Freud mantém ligação com as dimensões da Coisa (*das Ding*) reformuladas por Lacan. Neste sentido, o sentimento de estranheza, a partir do contágio com obras criadas, evidencia não só o retorno do recaiado como também o retorno e/ou a emergência do *real*, a pulsão em sua força dispersiva, além de sua iminência diante da *alteridade* representada pelo objeto/artifício. Nossa leitura e compreensão de “O Estranho” é corroborada pela definição que Cosentino (2001) articula

sobre este fenômeno, caracterizando-o como: “[...] os instantes em que irrompe o que não se deixa capturar pela via da significação [...]” (p. 13).

Isso nos fornece subsídios teóricos que confirmam a aproximação entre os sentimentos de estranheza/desamparo e as possibilidades de criação e de gozos para o sujeito invocado/enlaçado, sobretudo pela via da linguagem musical.

5.2.2 Metapsicologia do belo e do sublime: breves considerações

Complementarmente ao tema do *Unheimlich*, faz-se necessária uma ligeira reflexão acerca das compreensões sobre o belo e o sublime, bem como suas distinções, à luz da metapsicologia psicanalítica.

De acordo com Birman (2002), é possível identificar no percurso freudiano tentativas de apreensão do belo e do sublime que perpassam concepções oriundas da Filosofia, sobretudo a partir da introdução do conceito de estética, nos pensamentos filosóficos, que se deu pontualmente no séc. XVIII, como figura em especial na *Crítica da razão Pura*, de Kant (1781).

Encontramos no referido autor e da mesma forma em Kehl (2002), articulações metapsicológicas que situam uma oposição entre as categorias do belo e do sublime. Recordamos com Kehl (2002), sobre as relações entre inconsciente e estética, que: “[...] criar um estilo próprio, construir um destino, com a parcela de estetização da vida a que todos temos direito: a isso também se pode chamar de *sublimação*”. (p. 169).

A partir da lógica do inconsciente, compreenderíamos que o belo encontra-se vinculado ao registro fálico, sendo isso discernível pela sua associação com fruições estéticas que remetem às dimensões de harmonia, equilíbrio, figurabilidades *completas* em sua aparência. Complementarmente, no espectro da beleza há algo da ordem de uma repetição invariável que encerra uma espécie de *certeza* para a subjetividade relegada por sensações de completude, de domínio e de controle sobre as coisas e o mundo. Já na experiência do sublime está posta em jogo:

[...] a idéia do infinito, daquilo que ultrapassa nosso entendimento, provocando um estado antes de tensão angustiada do que de prazer. O belo relaciona-se ao que é harmonioso, ao passo que o sublime produz necessariamente uma tensão entre o entendimento e a imaginação, a qual se lança sempre para além do que o entendimento é capaz de abarcar. (KEHL, 2002, p.157-58).

Nesta perspectiva, caracteriza-se o sublime como aquilo que se articula num para-
além do campo da significação e do sentido, sendo que sua experiência pela via do contágio
suscita o não-senso (podendo resultar em sentidos *a posteriori*) dada sua associação à Coisa
(*ex-nihilo*).

Da mesma forma com Birman (2002), na esteira de Kant, podemos compreender que
algo da ordem da ruptura se estabelece no registro do sublime, provocando incerteza e
insegurança na subjetividade, um verdadeiro descentramento do sujeito que se vê privado,
nestas circunstâncias, de suas certezas narcísicas e possibilidades de controle sobre si e o
mundo. Enquanto o contato com o que é belo pode remeter a uma certa completude, o
encontro com o sublime suscita a *falta*:

Pode-se enunciar, então, que no sublime existiria e experiência de “ultrapassagem de
fronteiras”, que a imaginação imporia ao entendimento, rompendo com o território
deste e impondo novas formas de conceber as coisas que ultrapassariam o campo da
razão pura. No sublime aconteceria, enfim, uma experiência de “transgressão”, pelo
desconcerto (desarmonia das faculdades), que a imaginação imporia ao
entendimento. (BIRMAN, 2002, p.122-23).

Por esta perspectiva é inevitável a relação entre as dimensões do sublime e a função
de contágio que suscita “o estranho” na subjetividade do sujeito enlaçado por determinada
obra. É neste sentido que encerramos anteriormente os *desdobramentos da sublimação*,
apontando para a possibilidade de que um objeto/obra criada possa vir a figurar como
enigma, ou como objeto causa-de-desejo que provoca o sujeito-receptor:

[...] elevar o objeto narcísico à dignidade da Coisa quer dizer, então, que a marca do
eu do criador, objetivada na obra de arte, abre no outro a dimensão intolerável de um
desejo de desejo, de um desejo em suspensão, sem nenhum objeto designado.
(NASIO, 1995, p.87).

Dessa forma, o contato e experiência com outras realidades da ordem da *alteridade*
são essenciais para a possibilidade de processos e/ou atos criativos:

Assim, o ato inaugural da criação passaria então pela morte daquilo que estaria
fixado nas cadeias de satisfação, reguladas nos circuitos pulsionais pelo falo como
materialização das idealizações, de maneira a relançar a subjetividade na aventura
infinita da criação. Pela ação sublime e pela sublimação o mundo seria recriado
novamente pela subjetividade, que talharia as coisas presentes no real numa outra
direção possível, anunciando ainda com isso novas formas de satisfação. (BIRMAN,
2002, p.123-24).

É nessa dimensão de ruptura e descentramento/estranheza, característica dos enlaces pela via do contágio com o sublime, que nos interessa em especial pensar sobre os modos de subjetivação causados a partir de experiências e vivências perpassadas pelas musicalidades: “Exibindo a nudez icônica, material, formal e expressiva de seus signos, elas mexem com a sensibilidade do ouvinte, enredando-o no estranhamento, reverberando suas escolhas, ecoando possibilidades ausentes”. (SEKEFF, 2009, p.87).

Por conta de suas propriedades e características elementares, em especial pela qualidade de objeto *aconceitual* e *indutor* de movimentos subjetivos, identificamos as musicalidades como formas privilegiadas de criação e como plena potência para causar/invocar outros sujeitos. Em específico, as infinitas possibilidades de provocar o descentramento da subjetividade e, quiçá, invocar o sujeito-ouvinte em direção à... alguma resposta/produção que reordene seus destinos pulsionais.

5.3 Invocações do próximo: musicalidades e laço social

O *Laço Social*, em sua terminologia, constitui mais uma noção do que um conceito propriamente dito, e se refere à ideia de vínculo e de relações entre os sujeitos. Privilegiarmos e discutirmos a intersubjetividade, bem como os enlaces e desenlaces do gozo pela via dos laços sociais, é por fim situarmos num primeiro plano as condições de sociabilidade e os modos relacionais entre os sujeitos. Em especial, considerarmos as musicalidades em sua interface com a cultura, pela via do contágio e da invocação, é poder visar rumo a um direcionamento teórico-clínico e, sobretudo, ético, numa afirmação e favorecimento dos laços sociais como prerrogativa da constituição psíquica, bem como das produções de subjetivações, à revelia da fatídica incerteza que os caracterizam.

Desta feita, é conhecido notoriamente que inúmeros autores dedicam reflexões direcionadas às novas configurações socioculturais e suas implicações nos modos de produção de subjetividade. Independente de como definimos nosso momento presente, seja como *modernidade tardia*, *hipermodernidade*, *pós-modernidade*, *modernidade líquida* etc., o fato é que tais delimitações evidenciam mudanças radicais ocorridas no último século, em virtude dos avanços técnico-científicos alavancados pela lógica da produção e do consumo capitalistas.

Nesta perspectiva, alguns autores compreendem que se configuram, como sintoma desta lógica, modalidades de laços sociais marcados fortemente pelas dimensões do *narcisismo* (LASCH, 1983) e das *performances espetaculares* (DEBÓRD, 1997). Tanto o culto ao narcisismo desenfreado quanto o espetáculo social, e ainda a produção de pseudo-necessidades podem, porventura, contribuir em alguma medida para um certo esvaziamento do sujeito e uma correlata fragilidade do laço social contemporâneo: ou seja, formas de em-si-mesmamento e de distanciamento do outro.

Não obstante, naquilo que se refere aos modos de manifestação e apreensão do *pathos* na atualidade, temos, ainda, uma explosão de diagnósticos de depressão, síndrome do pânico, anorexias, bulimias, drogadições etc., e num nível macrossocial os recorrentes episódios de violência que evidenciam a presença marcante do *mal-estar* social (BIRMAN, 2001). Todo este *modus operandi* de subjetivação marcadamente narcisista veicularia um individualismo exacerbado, em que as trocas das inter-relações e o convívio com a dimensão de *alteridade* subjetiva se tornam algumas vezes indesejáveis.

Compreende-se assim que, no cerne dos mal-estares contemporâneos, consolida-se um cenário de dessubjetivação e empobrecimento simbólico, o que indissociavelmente reverbera na qualidade dos laços sociais que se apresentam como frágeis e descartáveis em tempos de dor e desalento (BIRMAN, 2012). A propósito, Birman (2012) considera que, no *desalento* característico de nossa atualidade, o sofrimento é percebido e representado como *dor*, identificando neste registro uma resignação do sujeito com relação à sua própria condição. Para o autor, na dor e no desalento, diferentemente do *desamparo*, predominam o fechamento em si mesmo e a impossibilidade de, pela via do laço social, produzir algo transformador (destinos ao *pathos*).

Situados estes sucintos apontamentos vinculados aos modos de vida característicos da atualidade, consideramos, diante disso, a Psicanálise em sua função social, naquilo que ela pode auxiliar enquanto proposta de reflexão acerca das novas modalidades de subjetivação.

Reconhecemos que as configurações sociais atuais produzem novos modos de ser e existir e, mediados pelos avanços técnico-científicos, novas e diferentes formas de se constituir a formação dos laços sociais entre os sujeitos. Novos modos de construção subjetiva no que se refere à coletividade e às trocas inter-subjetivas, ou seja, novas possibilidades de alinhamento do laço social. Todavia, compreendemos que abordar a atualidade e, principalmente, caracterizá-la e enfatizar as perdas com relação aos tempos predecessores, identificando-as como causalidade predominante em relação aos sofrimentos, é desconsiderar

historicamente as diferentes formas de *mal-estar* que acompanham o homem desde as formações dos primeiros grupos sociais (FREUD, 1913 [1912] 1996).

Deste modo, identificamos, mesmo dentro do campo psicanalítico, pensadores que sugerem uma ausência de consistência do laço social, em virtude de algumas características da contemporaneidade, como as mencionadas. Nesta esteira de pensamento, ficaria subentendido que estamos vivenciando uma perda no que se refere às condições de sociabilidade, em contraposição a épocas precedentes quando, supostamente, havia solidez e segurança nas relações humanas. É como, então, se a psicanálise estivesse exilada de um momento idílico inicial, quando tudo funcionava suficientemente bem, inclusive as formações dos laços sociais e, correlatamente, o dispositivo analítico. (MOGRABI, 2009). Compreendemos que certo pessimismo ou otimismo delineiam-se a partir de determinada ótica que adotamos ao abordar as problemáticas concernentes aos modos de produção e de subjetivação da atualidade.

Mograbi (2009), em *O Laço Social na Teoria Freudiana*, coloca em questão o modelo nostálgico de reflexão e apreensão acerca das configurações sociais características da contemporaneidade:

Protestar contra a fluidez e a mobilidade da contemporaneidade, a falência de certas instituições, o gradual fim da cultura onde nasceu e floresceu a psicanálise, é trocar o atual, única realidade possível, por uma promessa, louvando-a em detrimento da vida. A psicanálise, ao contrário, deve ser sempre um elogio da vida. (MOGRABI, 2009, p. 84).

Esta descrença e ceticismo, no que tange aos (des)enlaces das relações humanas, já estão presentes em Freud, não obstante, somos herdeiros de seu pensamento. Entretanto, recuperando as ênfases dadas pelo pai da psicanálise em seus principais textos que versam sobre o social, vemos que o autor evidencia as constatações freudianas: segundo Mograbi (2009), a visão de Freud com relação ao laço social é predominantemente pessimista, dado que este (o laço social) estaria sempre fadado a uma vicissitude de ilusão e marcado por diversas modalidades de *mal-estar*: agressividade/violência, guerra, destruição e morte.

O autor esclarece que tamanho pessimismo de Freud deve-se, em parte, ao fato de ele associar os aspectos fantasísticos do laço social à dimensão da *ilusão* e do *engano*; este pensamento é incisivo no texto de 1927, *O futuro de uma ilusão*. Contudo, como demonstra Mograbi (2009), esta compreensão é um tanto quanto radical, uma vez que só é possível discernirmos algo como falso a partir da premissa de uma realidade primeira que se figurasse como verídica.

No que concerne ao psiquismo e ao engendramento da subjetividade, sabemos que tal realidade nos falta, sendo um vazio o núcleo em torno do qual o próprio psiquismo se constitui, uma *falta* que remete à Coisa. É neste sentido que compreendemos que *a realidade tem estrutura de ficção* (LACAN, [1955-56]/2002). Destarte, a realidade psíquica é da ordem da fantasia, sendo esta a única realidade possível ao ser humano, pois, “[...] a vida do sujeito se desenrola no palco de suas ficções.” (MOGRABI, 2009, p.67).

Este ponto de vista nos permite finalmente considerar a fantasia por um viés mais positivo, ao invés de um viés demasiado pessimista, articulado à noção de engano e ilusão. Em seu trabalho, Mograbi (2009) encontra no próprio Freud o que ele considera como sendo o veneno e o antídoto para a problemática da fragilidade dos laços sociais:

Valorizando a importância da realidade psíquica como a realidade do sujeito, dentro da tradição freudiana que sugere que a fantasia é um produto mental que possui realidade e cria um campo de experiência tão consistente quanto qualquer outro, não podemos condenar o recurso à fantasia no trato entre os homens. Trata-se de considerar a experiência não como referida à concretude dos fatos, mas ao modo singular de como os vivemos na fantasia. Não há forma de laço definitiva, em relação a qual haveria formas ilusórias, mas diversos modos de alinhavá-lo, tantos quantos forem possíveis fantasiar. Podemos considerar que nossas relações são com essas próprias fantasias, descartando a ideia de algo para além disso. (MOGRABI, 2009, p.69).

Mograbi (2009) considera por fim que, se Freud tivesse articulado e compreendido o *laço social* pela via da *fantasia* (da maneira como esta noção vai sendo paulatinamente ampliada e definida conceitualmente), ao invés da associação às dimensões da ilusão e do engodo, talvez sua visão não tivesse se caracterizado de forma tão pessimista. Não obstante, em seu entendimento, nos demonstra e alerta que:

Somos nós os responsáveis pelo que há de belo e também pelo terrível de nossos relacionamentos. Inventamos o amor e o ódio. Queremos com isso colocar que o homem não nasce determinado a fracassar no laço social – como uma certa leitura de Freud pode nos fazer supor – mas tampouco é um ser imbuído de amor – como sugerem alguns discursos religiosos. O caráter do vínculo é tão incerto quanto as múltiplas potencialidades e modalidades de relação que o homem é capaz de criar. (MOGRABI, 2009, p. 83).

Em suma, o *mal-estar na cultura* sinalizado por Freud ([1930]/1996) diz respeito, acima de tudo, àquilo que não se coaduna e que não se resolve na relação com o outro e, neste sentido, cada época traz em si as suas marcas de sofrimentos características.

A respeito deste *mal-estar* oriundo do laço social, temos com Vegh (2005) a compreensão de que existe um resto de gozo que escapa e que não se fecha na relação do

sujeito com o outro. De acordo com o autor isso se deve ao que ele denomina como sendo uma inerente *opacidade* do outro. Na ânsia a partir de um desejo absoluto de posse e de dominação sobre o outro, e no fitar nos olhos deste semelhante que tal condição implica, em suma, não é a transparência desejada deste outro que é revelada em seu olhar, mas em lugar disso sobrevém sua *opacidade*, que evidencia, como num espelho, a falta de ambos: do sujeito e do outro. Correlatamente a isso, o gozo que porventura se substancializa a partir daquilo que podemos infligir de terrível ao outro, e no seu extremo o seu extermínio, Vegh (2005) considera como formas de *desenlaces de gozo*, na medida em que deterioram e/ou extinguem nossa relação com o outro. Neste sentido, também identificamos a *incerteza* como traço metapsicológico característico de qualquer modalidade de laço social, independente das condições socioculturais propiciadoras, ou não, de *mal-estar*.

Para tanto, como vínhamos delimitando, a despeito dos mal-estares contemporâneos, somos obrigados também a reconhecer uma nova gama de possibilidades anunciadas. E, se um determinado *mal radical* pode ser denominado como uma das vicissitudes do desejo, é verdade também que novas realidades psíquicas podem promover criações e inventividades dos sujeitos numa revitalização dos laços sociais.

Nesta perspectiva, Mograbi (2009) realiza uma releitura da obra freudiana culminando num posicionamento ético *em defesa da realidade psíquica*, ao mesmo tempo que sinaliza o aspecto de implicação e responsabilização, no que tange à constituição dos enlaces, e eleva a via da fantasia como a única possível para o favorecimento da formação dos laços sociais. De acordo com o referido autor, se a realidade psíquica é a única possível, a fantasia será determinante na constituição dos laços sociais. Nesse caso, o *encontro* será sempre encontro de duas ou mais fantasias, sendo este delineado pelo acaso e pela dimensão de *artifício* (criação fantasística):

Se a fantasia é o que move o sujeito, ir em busca do outro poderia ser comparado, na teoria freudiana, à produção artística, entendida como expressão do desejo inconsciente. Fazer um laço que nos une é uma tarefa que exige uma dose de arte de ambas as partes, e talvez daí decorra a necessidade de apelar para exemplos da literatura e da música ao falarmos sobre este tema. (MOGRABI, 2009, p.82).

Neste sentido, não seria a música (a despeito de outras qualidades e finalidades) uma forma privilegiada de invocação do outro, na medida em que esta é capaz de transformar os espaços (contextos culturais, espaços virtuais, espaços internos, psíquicos, físicos, acústicos etc.) em lugares deflagradores de *encontros*? Em suma, não seriam também as invocações

musicantes propícias a reinventar o chamamento do próprio laço social entre os sujeitos no registro da cultura?

Isto nos remete diretamente à perspectiva e ênfase que efetuamos sobre os processos de subjetivação, em que privilegiamos o interesse pela constituição psíquica na sua interface e atravessamento pelas musicalidades, bem como suas ressonâncias metapsicológicas no tecido cultural e no enlace social.

Reiterando a questão do *encontro* (prerrogativa para a formação dos laços sociais), temos com Vegh (2005) considerações fundamentais, sobretudo ao destacarmos as possibilidades de *invocações do próximo*.

Em seu livro *O Próximo: enlaces e desenlaces do gozo*, Vegh (2005) dedica-se a compreender e determinar a invocação do outro como *próximo*, ou a possibilidade de elevação do outro à dignidade de próximo, empreendendo o laço social do ponto de vista metapsicológico. Em seu percurso, fica delimitado que *o próximo* circunscreve especificamente uma função psíquica, encarnada e perpassada pelos desígnios do outro (afinal, o Outro, objetivamente não existe). O *próximo*, enquanto termo utilizado, refere-se então a uma *função* com implicações metapsicológicas no enlace social entre os sujeitos.

Para a investigação de tal problemática, Vegh (2005) elege como pilar de discussão psicanalítica, no que se refere às especificidades dos laços sociais, o mandamento cristão que tanto scandalizou Freud: “Amarás o próximo como a ti mesmo”. Afinal, como amar este outro que muitas vezes nos humilha, nos ultraja e nos quer o mal?

O autor parte da premissa de que se este mandamento figura como sustentáculo da religião há dois milênios, é porque de alguma forma tal sentença tocou algum ponto forte da estrutura subjetiva. Vegh (2005) desenvolve então temáticas que coadunam nossos interesses: o outro, sua invocação e o laço social.

A ênfase do autor recai sobre o *outro* (com minúscula), diferentemente de boa parte da dedicação de Lacan em situar o grande Outro; ou seja, pensa-se o laço social que se alinhava a partir de nossa relação com o *outro* enquanto objeto relacional: suporte de nossa fantasia. Elevar o outro à condição de próximo pressupõe uma passagem, mais precisamente um movimento do sujeito em direção ao outro, em busca do outro: De um Outro ao outro, e quiçá a elevação do outro à dignidade de próximo. Entrementes, convém assinalarmos que o avanço que vai *de um Outro ao outro* pressupõe uma condição em que o sujeito sai de sua fixação fantasmática com o objeto de *gozo do Outro*. Isso porque, se inicialmente o outro figura como objeto-*a* (como um “pacote de gozo” (VEGH, 2005, p.92)), sua dimensão não se

reduz somente a isso, dado que este termina por revelar um vazio e isso supõe descobrir a inexistência do Outro e a necessária invocação do outro propriamente dito.

Assim, Vegh (2005) explica que a *função de próximo* caracteriza uma elevação do outro a tal condição na medida em que este deixa de ser indiferente a nós. Que o outro não nos seja indiferente: este é o limiar transposto em decorrência da situação de proximidade nos alinhaves dos laços sociais.

Retornando ao espanto e indignação de Freud com relação ao “amar ao próximo como a ti mesmo”, Vegh (2005), citando Lacan, evidencia:

“*Que advenha a ela (à função/condição de próximo) não assegura sua bondade, pode ser também a ruína*”. Por quê? Indica-nos essa frase do seminário de Lacan, *De um Outro ao outro*, segundo a qual “*o próximo é a iminência intolerável do gozo*”. Ela se mantém como pano de fundo desse aforismo que concerne à condição do próximo. (VEGH, 2005, p. 65, grifos do autor).

A que se refere Lacan quando circunscreve o *próximo* como *iminência intolerável do gozo*? Trata-se da iminência do outro, do próximo enquanto tal? Ou da ameaça de um gozo que pode ser intolerável?

Ou ainda, será a iminência em si, ou seja, a própria *incerteza* acerca do próximo enquanto via de gozo que é intolerável, em suma, seriam essa aposta e incerteza especialmente intoleráveis a partir do que está por vir como resposta do outro?

Consideramos que *o próximo como iminência intolerável do gozo* constitui, do ponto de vista metapsicológico, muito provavelmente todas estas vicissitudes complementarmente. Neste sentido, identifica-se, assim como sinalizado na obra de Mograbi (2009), a incerteza como traço inerente ao laço social. Isso porque, pela via dos gozos e das satisfações psíquicas possíveis, considera-se que o próximo pode sancionar nossa invocação de diversas maneiras, como, por exemplo, desde a veiculação de laços de amor, amizade, admiração, fraternidade, respeito, reconhecimento, etc. como também pelo desenlace de gozos extremos: a agressividade, a vingança, a hostilidade, o ódio e, quiçá, o extermínio do outro.

Rapidamente, e não por acaso, isso nos remete à lembrança do assassinato de John Lennon em 1980: retornando à sua residência, em frente ao seu próprio prédio, Lennon foi tragicamente surpreendido por um rapaz que se aproxima e lhe desfere cinco tiros à queima roupa: fatal! O assassino, como todos sabem, se identificava como fã dos Beatles e especialmente de Lennon! Eis *o próximo como iminência intolerável do gozo*:

[...] se posso supor ao semelhante uma intenção, há no outro uma opacidade que não alcanço. Isso é precisamente o que afirma a frase de Lacan: “O próximo é a iminência intolerável do gozo”. (VEGH, 2005, p. 83).

Vegh (2005) desenvolve então uma lógica psicanalítica acerca da tão problemática assertiva religiosa, no intuito de empreender o valor analítico de tal sentença, visto que *o próximo* pode constituir também o pior de nossos inimigos.

Em primeiro lugar, busca-se compreender “o próximo como a ti mesmo” e, considerando as contradições já expostas sobre tal mandamento, o autor considera que este “ti mesmo” não corresponde ao Eu, ou a unidade e/ou miragem egoica do sujeito em sua relação com o outro. Antes, o outro como próximo pressupõe o encontro de um sujeito com um outro que figura como *alteridade*, podendo ser a alteridade mais radical possível, diferença absoluta! Nesta perspectiva compreensiva, atribui-se um sentido analítico ao mandamento cristão, evidenciando que o “amor ao próximo como a ti mesmo” prescinde de uma capacidade de ultrapassar as fronteiras narcísicas no laço social com o(s) outro(s), não equivalendo, portanto, a um retorno ou a um prolongamento do amor ao Eu. Ao contrário, *o próximo como a ti mesmo* circunscreve uma dimensão alteritária do laço social que abriga na opacidade do outro a diferença radical inassimilável: esta que constitui condições de possibilidade do engendramento do psiquismo e do desejo, sendo estes fundamentalmente inter-subjetivos.

Numa rápida digressão: o quanto a incapacidade de se entregar a sonoridades/musicalidades outras (não habituais e circunscritas a um repertório e predileção pessoal: estranhamento musicante) poderia ser representativa e análoga à intolerância ante o outro e suas diferenças em tempos de violência banalizada?

Ademais, Vegh (2005) considera que o mandamento religioso em questão pressupõe uma forma de amor que não o da concepção grega de *Eros* (pautado na falta), mas sim o de *Ágape*. A diferença entre os dois tipos de amor reside no fato de que o primeiro se pauta numa co-incidência de faltas: desejo de desejo; ao passo que o amor *Ágape* delimita uma forma de amor incondicional, a-motivada, como sinaliza o autor. Em suma, uma forma de amor que não se pauta na justiça nem na balança de méritos do outro, pois *o próximo como a ti mesmo* pode ser nossos entes queridos como também os piores inimigos:

Dito com outras palavras: um amor dirigido ao outro absolutamente outro. Em nossa terminologia: trata-se de amar o “outro” radicalmente “outro”, que guarda a opacidade de seus desígnios; [...] (VEGH, 2005, p. 83).

Resta agora explicitarmos, na esteira do pensamento de Isodoro Vegh (2005), o sentido metapsicológico contido neste mandamento religioso que recomenda o amor incondicional ao *próximo* (o *radicalmente outro*).

Segundo Vegh (2005), este “amor ao próximo como a ti mesmo” evidencia a necessidade insofismável que o ser (ou o sujeito) tem do outro. De acordo com o autor, é necessário o outro para que haja *um* (sujeito). Isto remete às noções de Freud, e posteriormente de Lacan, quando o primeiro afirma que *toda psicologia individual é social*, e o segundo reitera que *toda psicologia social é individual*. Em suma, a constituição psíquica só é possível no terreno da inter-subjetividade. Embora esta afirmativa seja reconhecida sem demais controvérsias, Vegh (2005) articula, a partir do pensamento lacaniano, a necessidade do outro circunscrevendo sua primazia ao campo pulsional e às distribuições dos gozos. Neste sentido, na medida em que o outro veicula um índice alteritário necessário para a distribuição e o enlace pela via dos gozos possíveis de um sujeito, o autor evidencia a primazia do outro para que haja um sujeito e, em consequência, para que haja a própria estrutura psíquica: “[...] o outro não é exterior à estrutura do sujeito, faz parte dela e, mais ainda – tal é a tese com a qual irei avançando, é condição para que a estrutura seja uma estrutura”. (VEGH, 2005, p.63-64).

Em outra passagem de seu percurso, o autor, ao articular, ao pensamento lacaniano, questões referentes à estrutura, ao nó borromeano (entrelaçamento dos registros simbólico, imaginário, real), em suas relações com o *próximo*, afirma que, quando este enoda bem nosso *nó*, nos ajuda a nos constituirmos e a nos reencontrarmos com a dimensão de nosso ser, revelando uma necessidade primária de nossa estrutura psíquica: “[...] precisamos do próximo, da estrangeirice do outro para nosso nó, para remediar nossa falha.” (VEGH, 2005, p. 143).

Ulteriormente, e indo direto ao ponto, Vegh (2005) complementa nas palavras finais de sua tese:

A máxima cristã “Amarás teu próximo como a ti mesmo” – e não como ao teu eu – poderia ter revelado – pela primeira vez na cultura, e ao mesmo tempo velado, porque o faz de uma perspectiva religiosa – algo que nos concerne: nossa estrutura não se fecha sem a distribuição do gozo que o outro nos propõe. (VEGH, 2005, p. 155).

Por este viés de entendimento, o mandamento cristão, por mais estranho e absurdo que possa parecer, revela e representa o *amor ao próximo como a ti mesmo* como a necessidade do outro para a distribuição dos gozos e para que possa existir um sujeito.

Desta feita, retomamos agora a condição fundamental no que concerne à elevação do outro à dignidade de próximo, especialmente pela particular associação com as musicalidades e seus aspectos metapsicológicos. Tal condição refere-se à *invocação*.

Segundo Vegh (2005), ao resgatar um aforismo de Lacan sobre a passagem e/ou elevação *do outro ao próximo*, sua compreensão acerca do laço social é precisamente a de que: “É por sua invocação que o outro advém à condição de próximo” (VEGH, 2005, p.09).

Assim, para que o outro seja elevado à condição de próximo, é prerrogativa que este próximo seja invocado. Na concepção de invocação escolhida e adotada por Vegh (2005), extraída do dicionário Espasa-Calpe da língua castelhana, temos a compreensão de que invocar remete a: *chamar um outro em seu favor ou auxílio*. A escolha adotada por Vegh (2005) para representar tal acepção não é fortuita, de forma que podemos questionar: de que se trata precisamente este favor ou auxílio que o invocado (o próximo) pode prestar ao sujeito invocante?

Trata-se de um auxílio (entenda-se – uma *função*) que somente o outro/invocado/próximo pode viabilizar, pelo simples fato de poder responder de alguma forma a este chamado. Essa possibilidade se realiza na medida em que ressoam as invocações e que somente um outro pode sancionar aquilo que, do sujeito, só é possível articular-se *noutro* lugar (alteridade).

A invocação do outro, pré-condição para que este possa advir como *próximo* em relação ao sujeito invocante, é realizada em todas as circunstâncias capazes de delimitar formas de endereçamento e chamamento do(s) outro(s). Todavia, não basta que existam na concretude dos fatos um sujeito e um outro: para que o outro advenha como próximo é necessário que lhes sejam endereçadas invocações.

Vegh (2005) nos fornece como exemplo de invocação os chistes, as tiradas espirituosas, e somente ao final de seu percurso, em referência à Didier-Weill (1999), aponta também a função da música e o papel da voz materna (sonata materna) em sua dimensão invocante. De uma forma ou de outra, segundo o autor, a invocação caracteriza:

“Demanda dirigida ao outro, invocação do outro, elevo-o por um instante à dimensão do próximo para que sancione isso que eu sozinho não posso sancionar. [...] precisamos que o outro consinta na nossa invocação”. (VEGH, 2005, p.55-56).

Nesta dialética (já discernida ao longo do trabalho) que delimita a relação entre sujeito invocante e sujeito invocado, a própria invocação depende que o outro reconheça tal

demanda e a certifique como tal, para que assim o invocado figure na *função de próximo* com relação ao sujeito invocante.

Desta maneira, em especial na invocação musicante, o outro é aturdido, contagiado e então elevado à condição de próximo, de onde, a partir desta função, poderá (à sua maneira: processos de subjetivação desencadeados) prestar sentidos e sanções às mensagens cifradas da linguagem musical pela via do laço social entre músico e ouvinte.

É o outro que se mostra na alteridade, que sustenta sua presença com a cobertura imaginária de que necessito para que enode um gozo cujo índice pode ser o riso ou o choro. Um gozo que incita outro no emissor, devolvendo-lhe a verdade que o habita; pelo fato de fazer-lhe o dom de sua escuta é uma forma momentânea do que chamamos amor: nesse instante pontual, afirma sua existência. (VEGH, 2005, p.33-34).

Ou seja, a afirmação de existência do outro propriamente dito, que pode nestas circunstâncias elevar-se à condição de próximo, é tributária da sanção que este fornece com relação às invocações de um sujeito que espera encontrar ressonâncias. Vale dizer que esta esperança de que o outro advenha como próximo e consinta na invocação diz respeito não às expectativas conscientes de reconhecimento, mas, antes, à genuína necessidade do outro como função que enoda e remedia nossa falha estrutural (VEGH, 2005).

Pela via do laço social, que designa a passagem de um Outro para o outro, a criação e inventividade passam a ser prerrogativa para a construção das relações alteritárias, afinal é necessário criar/inventar modos possíveis de invocações do próximo. Consideramos ainda que o fio do desejo tece relações possíveis, sobretudo quando representado no registro da cultura pelos artifícios (criações) que podem exercer a função de próximo na constituição dos laços sociais:

[...] É necessário que o sujeito possa empreender um trabalho de invenção: invenção de caminhos que corresponde também a uma invenção de si e do outro. [...] Só há encontro possível, quando há aposta. Esta aposta é feita com uma única certeza: não sabemos o que esperar do outro. Nos lançamos podendo cair no vazio. Ir em direção ao outro corresponde ao próprio gesto de criá-lo. [...] Fazer advir um outro no ato de buscá-lo, é um trabalho de nosso desejo. (MOGRABI, 2009, p. 92).

Como compositor e/ou intérprete (profissional ou não), considera-se que o músico encontra pelos meandros da linguagem musical possibilidades de dar formas e destinos ao pulsional dispersivo do psiquismo.

A despeito de suas obras e/ou interpretações circunscreverem gozos sublimatórios, ou demais formas de gozo que não o suplementar à ordem fálica, o fato é que a experiência

musical proporciona ocorrências psíquicas diretamente enredadas na dimensão mais essencial do inconsciente, no que se refere à urgência do desejo: a pulsão invocante e a busca pelo outro.

Neste sentido, o advento da música, do ponto de vista de uma filogênese cultural, caracteriza uma linguagem e forma de expressão privilegiada inventada pelo homem, sobretudo quando identificamos os paralelos metapsicológicos com o próprio advento do sujeito psíquico e sua função no enlace social.

É também razoável considerar que tanto o melômano (em especial) quanto àquele que desfruta singelamente do prazer da escuta musical experimentam, pela via da fruição estético-musical, atravessamentos páticos significativos deflagradores de sentidos possíveis, frutos da dimensão invocante inerente aos contágios musicantes:

Se o prazer musical conduz pelos vestígios de um gozo que alguns temem, diríamos, numa linguagem deliberadamente moderna, que é por ele deixar advir no ouvinte a surpresa da questão que toca no mal-estar fundamental do ser, num nível inconsciente que só podemos designar como em termos metapsicológicos de corte e castração. E o fato de a música ressoar no vazio íntimo do sujeito, transpondo sua interrogação como resposta, significa que o melômano, profundamente interpelado pelo que desencadeia nele uma espécie de auto-reconhecimento, assume uma participação ativa e incessante no trabalho criativo do músico, leva-o adiante, por assim dizer, em seus efeitos de resolução. Certamente poderíamos aproximar a definição da “fala plena” de Lacan, uma fala que produz ato e que faz com que um dos sujeitos se descubra, depois, diferente do que era antes. (LAMBOTTE, In: KAUFMANN, 1996, p.700).

Num para-além da efemeridade de satisfações transitórias que o deleite musical pode proporcionar, o estranhamento musicante e invocante suscita no sujeito a emergência da Coisa através do aturdimento alteritário que esta impõe.

Invocados pelo atravessamento das musicalidades, os sujeitos se perdem e se reencontram nas possibilidades outras de modos subversivos de apreensão de distintas realidades espaciais e temporais, dos efeitos de corte e de escansão.

Já no registro da cultura, as musicalidades e seus desígnios metapsicológicos favorecem uma forma singular de *transmissão do e no real* (VEGH, 2005) em virtude de seus efeitos de contágio, seus correlatos psíquicos e sua singular condição invocante.

Nesta perspectiva das invocações do próximo pela via da(s) musicalidade(s), compreende-se que *os afetos afetam o real* (VEGH, 2005) representando o inaudito do psiquismo e, paralelamente, a(s) música(s) que estão dentro e fora de cada um e que ressoam na invocação dos laços sociais num descobrimento e reinvenção de si e do(s) outro(s).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo desenvolvido neste trabalho pelas veredas das articulações propostas entre Psicanálise e Música mostrou-se demasiadamente instigante, disparador de inúmeras questões, de forma que evidentemente não se pretende tomá-las como encerradas.

Especialmente ao nos debruçarmos sobre campos de saber tão ricos e complexos, tendo como panorama os efeitos da(s) musicalidade(s) nos processos de subjetivação, é admissível considerar que a interlocução esboçada favorece o fortalecimento de linhas de pesquisa em psicanálise que privilegiem reflexões sobre o sujeito e a cultura.

Em particular, no que se refere aos efeitos da(s) musicalidade(s) no psiquismo, ao advento do sujeito e ao enlace social no registro cultural, identificam-se diferentes autores que têm afinado sua escuta nessa abordagem. Denuncia-se, assim, uma aposta profícua no que se refere à investigação em psicanálise, retomando o seu diálogo com diferentes campos de saber, circunscrevendo a pertinência e importância de uma Psicanálise Implicada. Nesse sentido, pretende-se avançar no refinamento de pressupostos teórico-clínicos fundamentais à tarefa incessante do psicanalista: pensar o sujeito, suas condições e possibilidades.

Em nosso percurso investigativo, o foco sobre as musicalidades em suas relações com o inconsciente demandou uma elucidação acerca do processo de *sublimação* das pulsões, na esteira dos pensamentos de Freud e Lacan. Considerando a música como via expressiva de exigências pulsionais e conteúdos inconscientes, a sua construção prescinde de processos e/ou atos criativos. A partir disso, identificamos tais atos criativos, do ponto de vista metapsicológico, como destinos possíveis das forças pulsionais/*pathos*, engendrando condições para o enlace social pela via do contágio. Além disso, por meio da contribuição para uma metapsicologia do objeto sonoro-musical, foi possível circunscrever e enfatizar os paralelos entre a emergência da *pulsão invocante* e a sublimação, ambos os aspectos denotando o advento do sujeito.

Compreende-se assim que o enlace dos sujeitos (musicante-musicado), pela via das musicalidades, relança ambos, em alguma medida, às dimensões da Coisa, e por isso também à morte, de onde estes podem ressurgir como possibilidade de advirem através do tempo da pulsão invocante. Ambos, sujeito musicante (compositor/intérprete) e sujeito musicado (ouvinte/intérprete), desfrutaram de satisfações possíveis a partir do estranhamento e dos correlatos eventos psíquicos disparados pelo exercício musical, afinal: “[...] a música é um

rito de passagem em que o sujeito se lança à morte (escolhendo por um artifício onírico, diria Freud, aquilo que não tem escolha) e renasce dela”. (WISNIK, 1989, p.66).

Conseqüentemente, enfatizamos os enlaces que as obras criadas podem favorecer no registro da cultura e na formação dos laços sociais entre os indivíduos. Soma-se à função de *contágio* (característica das criações) a dimensão de *invocação* intrínseca à música e/ou às musicalidades, de onde identificamos sua peculiar e acentuada condição no que diz respeito às *transmissões no real* que ela é capaz de promover. Sua dimensão invocante apresenta-se então atrelada diretamente ao registro pático, sendo disparadora de novos rearranjos no psiquismo, num enredo sonoro em que se revelam as posições subjetivas complementares do sujeito/musicante/invocante e do sujeito/musicado/invocado.

Invocado pelas sonoridades que encontram e provocam ressonâncias na musicalidade inaudita que habita o sujeito, este persegue e é guiado pela *nota azul*, aquela que figura num campo de pura virtualidade e que representa um índice alteritário constitutivo da intersubjetividade. Na fruição do gozo estético-musical, a busca pela *nota azul* representa a busca pelo encontro com *o outro*.

Neste sentido, através da escuta e das prováveis ressonâncias que as musicalidades suscitam no sujeito, pode-se reconhecer que a conjunção de ritmos, timbres, melodias e harmonias, numa linguagem e sintaxe peculiares (poética do indizível), é capaz de propiciar a transfiguração de espacialidades e temporalidades. Notadamente, pela dimensão invocante (a nota azul) é digno reconhecer (de um ponto de vista metapsicológico) as condições ideais para transformações de espaços em lugares propícios ao *encontro: invocações do laço social*.

Em suma, no porvir que se figura como instante presente (*tempo absoluto – o continuum*), fruto de uma subversão da lógica espaço-temporal que a música é capaz de prover, reafirma-se o descentramento do sujeito e a correlata aproximação do outro radicalmente outro. Por este aspecto, identifica-se a música e/ou as musicalidades como modo de expressão que, de um ponto de vista metapsicológico, empreende condições de realizar uma *função de próximo* no registro da cultura, reverberando destinos possíveis aos gozos psíquicos: revitalização invocante dos laços sociais.

A música e as musicalidades que se prestam à invocação são sempre singulares e particulares a cada sujeito, dadas suas ressonâncias em relação ao inaudito do psiquismo. No percurso de desenvolvimento desta tese, o desejo de invocar musicalmente o leitor sempre se fez presente, como se, no decurso das elucidações teóricas, as acompanhassem diferentes sonoridades, melodias, ritmos, timbres e harmonias. As vivências experienciadas por meio do

exercício musical, como ouvinte-melônamo e como um “descobridor de instrumentos”⁴³, mantiveram vivo neste percurso o desejo de uma transmissão intelectual e pática com relação ao leitor. Neste sentido, o desejo em direção ao outro (o leitor), com vistas a elevá-lo como próximo na produção deste trabalho, revela a necessidade de buscar ressonâncias aos desenvolvimentos teóricos em psicanálise aqui propostos. Não obstante, evidencia também uma necessidade de invocação, como se em cada página redigida – e na posterior leitura por nossos próximos – pudessem se substancializar, também, num registro essencialmente psíquico, diferentes emissões pulsantes, rítmicas e melódicas.

Espera-se que este trabalho se demonstre profícuo e digno de valor teórico àqueles que se situam na Psicanálise, bem como a todos que apreciam música. E, em alguma medida, que possa também, nos variados sentidos possíveis, fazer-se invocante de alguma forma.

Por fim, se a experiência musical relega à subjetividade modos de antecipação de gozos possíveis, favorecendo registros alteritários pela invocação do outro e no encontro com o próximo, não seria plausível (por uma analogia metapsicológica) considerar que ser musicante corresponde ao sujeito do desejo em suas tentativas de “fazer música”?

Não se trata também de, singularmente, criar e inventar possibilidades e destinos numa sustentação do movimento desejante em direção ao outro?

⁴³ - Como todo amante de música que se permite aprender algum instrumento, independente dos estudos formais, ao longo destes últimos quinze anos tenho tido o prazer em descobrir e sempre redescobrir primordialmente o violão, a guitarra e, mais recentemente, o cajon, ganzás, caxixis, o cavaquinho e o berimbau.

Apêndice

(alguns nomes, alguns discos, influências, contágios... ressonâncias)

Adoniran Barbosa.
Albinoni, Tomaso.
Alice in Chains.
Areta Franklin.
Arrigo Barnabé.
Amy Winehouse.
Arnaldo Antunes.
Arnaldo Baptista.
Avena de Castro.
Baden Powell.
Badi Assad.
B. B. King.
Ben Harper.
Beethoven.
Billie Holiday.
Bob Marley.
Bola Sete.
Buddy Guy & Junior Wells (Alone & Acoustic, original de 1981 lançado em 1991).
Buddy Rich.
Caetano Veloso (Tropicália, 1967; Transa, 1972; Qualquer coisa, 1975; Muito, 1978; etc.)
Cactus.
Candeia.
Cantigas de Capoeira (Mestre Acordeon, Mestre Ra e alunos).
Capoeira de Angola (Berimbau de ouro).
Capoeira Senzala (Mestre Gato Preto – L´art du Berimbau).
Carl Orff.
Cartola.
Casa das máquinas (Lar de maravilhas, 1975).
Cássia Eller.
Chico Buarque.
Chico Sciencie & Nação Zumbi.
Chuck Berry.
Cordel do fogo encantado.
Criolo (Nó na orelha, 2011).
Dave Mathews & Tim Reynolds (Live at Lutter College, 1999).
Di Melo.
Duke Ellington (The jungle band; Cotton Club days; Duke´s Encore).
Duofel.
Egberto Gismonti.
Eletrocactus (O dia em que a morte morreu de sede, 2010).
Elis Regina.
Ella Flitzgerald.
Elvis Presley.
Emicida.
Eric Clapton.

Fela Kuti.
Frank Zappa (Freak Out, 1966; Hot Rats, 1969; Uncle Meat, 1969, etc.).
Garoto – o gênio das cordas.
Gilberto Gil.
Itamar Assumpção.
James Brown.
Jamiroquai.
Janis Joplin.
Jards Macalé.
Jerry Lee Lewis.
Jethro Tull.
Jimi Hendrix.
João Bosco.
João Gilberto.
John Coltrane.
Johnny Winter.
Jorge Ben (samba esquema novo, 1963; o Bidu: silêncio no Brooklin, 1967; a tábua de esmeraldas, 1974; Gil e Jorge, Ogum, Xangô, 1975; Solta o pavão, 1975).
José Miguel Wisnik.
Led Zeppelin.
Lenine.
Little Richard.
Los Hermanos (bloco do eu sozinho, 2001; ventura, 2003; 4, 2005).
Luiz Melodia.
Lula Côrtes.
Mandrill.
Marku Ribas.
Miles Davis.
Mozart.
Muddy Waters.
Mundo Livre S/A.
Naná Vasconcelos.
Nelson Cavaquinho.
Nirvana.
Noel Rosa.
Novos Baianos.
Nuno Mindelis.
O Rappa.
Os Mutantes.
Os Tingoãs (Os Tingoãs, 1973; O Africanto dos Tingoãs, 1975).
Oscar Peterson Trio.
Otto.
Paco de Lucia.
Passo Torto.
Paulinho da Viola.
Pearl Jam.
Pedro Luís e a Parede.
Pink Floyd.
Planet Hemp.
Primus.

Radiohead.
Rage Against the Machine.
Ramones.
Ravi Shankar.
Ray Charles.
Red Hot Chilli Peppers.
Richie Ravens.
Robert Johnson.
Schönberg.
Secos e Molhados.
Seu Jorge.
Sharon Jones.
Son House.
Steve Ray Vaughan.
The Beatles.
The Byrds.
The Doors.
The Lizards.
The Who.
Tim Maia (Racional vol. 1, 1975; Racional vol. 2, 1976).
Tom Jobim.
Tom Zé.
Tower of Power.
Vivaldi.
Yes.
Zé Cafafinho e suas correntes.
Waldir Azevedo e Jacob do bandolim.
Walter Franco.
White Stripes.

REFERÊNCIAS

ASSUMPCÃO, I. Chavão abre porta grande. In: *Sampa Midnight* - isso não vai ficar assim. São Paulo: Independente, 1983. 1 CD.

AUTUORI, S. *Clínica com arte: considerações sobre a arte na psicanálise*. 2005. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

AZEVEDO, R. M. de. *Vestígios do impossível* – refletindo sobre música a partir da psicanálise. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Campos dos Goytacazes/RJ: UENF, 2007. 175 p.

AZEVEDO, R. M. de. Sobre a criação da obra de arte musical e sua escuta: o que se dá a ouvir? *Cogito [online]*. 2008, v.9 [citado 2012-03-12], p.94-99. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100021&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1519-9479.

BARLETT, S. *A Bíblia da Mitologia*. Tradução de Jacqueline Damásio Valpassos. São Paulo: Pensamento, 2011.

BARTUCCI, G. (Org.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BATISTA, A. M. *Sobre o incurável do Sinthoma: a clínica do Pai-Sinthoma de Freud a Lacan*. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENNETT, R. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BERLINK, M. T. *Psicopatologia Fundamental*. São Paulo: Escuta, 2008.

BIRMAN, J. *Por uma estilística da existência: sobre a psicanálise, a modernidade e a arte*. São Paulo: Ed. 43, 1996.

BIRMAN, J. *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

BIRMAN, J. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BIRMAN, J. *Fantasiando sobre a sublime ação*. In: BARTUCCI, G. (Org.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BIRMAN, J. *Prefácio: Sublime Ação*. In: CASTIEL, S. V. *Sublimação: clínica e metapsicologia*. São Paulo: Escuta, 2007.

BIRMAN, J. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BISPO, Fábio Santos; SOUZA, Marcelo Fonseca Gomes de; JÚNIOR, Moisés de Andrade. Há lugar para sublimação no laço social contemporâneo? DOI 10.5752/P.1678-9563.2009v15n1p177. *Psicologia em Revista*, [S.l.], v. 15, n. 1, p.177 - 195, jun. 2009. ISSN 1678-9563. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/psicologiaemrevista/article/view/P.1678-9563.2009v15n1p177>>. Acesso em: 25 Jun. 2013. doi:10.5752/P.1678-9563.2009v15n1p177.

BUARQUE, Chico. O que será (A Flor da Terra). In: *Chico 50 anos: O Político*. São Paulo: Polygram, [1990?].

CANDÉ, R. *História Universal da música*. 2v. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAON, J. L. O Pesquisador Psicanalítico e a Situação de Psicanálítica da Pesquisa. In: *Psicologia: Reflexão e Crítica*. Porto Alegre: 1994, v.7, n.2. p.145-174.

CARPEAUX, O. M. *Livro de Ouro da História da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CARTOLA. *O melhor de Cartola: melodias e letras cifradas para violão, piano e teclados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

CASTIEL, S. V. *Sublimação: clínica e metapsicologia*. São Paulo: Escuta, 2007.

CASTRO, O. E. *Sonoridades e variações subjetivas*. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

CHEDIAK, A. *Dicionário de Acordes Cifrados: harmonia aplicada à música popular* (10ª edição revisada). São Paulo: Irmãos Vitale, 1984.

CHEDIAK, A. *Songbook: João Bosco* (v.2 e 3). Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

CHEDIAK, A. *Songbook: Caetano Veloso* (v.1 e 2). Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

CHEDIAK, A. *Songbook: Gilberto Gil* (v.1 e 2). Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

CHEDIAK, A. *Songbook: Chico Buarque* (vol.1; 2; 3 e 4). Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

COLI, J. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

CONSTATINO, E. P. *Percursos da pesquisa qualitativa em Psicologia*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

COPLAND, A. *Como ouvir e entender música*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

COSENTINO, J. C. (Org.). *O estranho na clínica psicanalítica: vicissitudes da subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

COSTA-MOURA, F. A psicanálise é um laço social. In: ALBERTI, S.; FIGUEIREDO, A. C. (Orgs.). *Psicanálise e saúde mental: uma aposta*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006. p. 149-153.

- DAVID, Cláudio Munayer. A musicalidade da fala: o objeto sonoro em Freud. *Reverso* [online]. 2006, v.28, n.53 [citado 2012-03-12], p.107-112. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952006000100016&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0102-7395.
- DEBÓRD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDIER-WEILL, A. *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- DIDIER-WEILL, A. *Lacan e a clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1998.
- FERRAZ, S. (Org.). *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- FERREIRA, A. B. H. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- FINK, B. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FREUD, S. (1900) *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.IV; v.V.
- FREUD, S. (1904[1903]). *O método psicanalítico de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.VII.
- FREUD, S. (1905). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XII.
- FREUD, S. (1908 [1907]). *Escritores criativos e devaneios*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.IX.
- FREUD, S. (1908). *Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.IX.
- FREUD, S. (1910) *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XI.
- FREUD, S. *Recordar, repetir e Elaborar*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XII.
- FREUD, S. (1913[1912]). *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XIII.
- FREUD, S. (1913). *O interesse científico da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XIII.
- FREUD, S. (1914). *O Moisés de Michelangelo*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XIII.
- FREUD, S. (1914). *Sobre o narcisismo: Uma introdução*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XIV.
- FREUD, S. (1915). *Os instintos e suas vicissitudes*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XIV.
- FREUD, S. (1919). *O “Estranho”*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. v. XVII.

- FREUD, S. (1920). *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998. v. XVIII.
- FREUD, S. (1923). *O ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XIX.
- FREUD, S. (1924 [1923]). *Neurose e Psicose*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XIX.
- FREUD, S. (1926 [1925]). *Inibições, Sintomas e Ansiedade*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XX.
- FREUD, S. (1927). *O futuro de uma ilusão*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XXI.
- FREUD, S. (1930 [1929]). *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XXI.
- FREUD, S. (1933 [1932]). *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XXII.
- FREUD, S. (1937). *Análise terminável e interminável*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v.XXIII.
- FREUD, S. (1940 [1938]). *Algumas lições elementares de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XXIII.
- GULLAR, F. *O homem como invenção de si mesmo*: [monólogo em um ato]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- HERRMANN, F; LOWENKRON, T. (Org.) *Pesquisando com o método Psicanalítico*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.
- HORNSTEIN, L. *Cura psicanalítica e sublimação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- IRIBARRY, I. N. O que é pesquisa Psicanalítica? *Ágora* (RJ) v.6, n.1. jan/jun 2003.
- JORGE, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. vol. 2: A clínica da fantasia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- LACAN, J. (1955-1956). *O seminário, livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- LACAN, J. (1958 [1957]). *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- LACAN, J. (1959-1960). *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LACAN, J. (1962-1963). *O seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LACAN, J. (1964). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.
- LACAN, J. (1966). *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, J. (1975-76). *O seminário, livro 23: O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LASCH, C. *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LIMA, Carolina Mousquer; POLI, Maria Cristina. Música e um pouco de silêncio: da voz ao sujeito. *Ágora* (Rio J.), Rio de Janeiro, v.15, n.spe, dez. 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982012000300002&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 03 dez. 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982012000300002>.

LOPES, Anchyses Jobim. Afinal, que quer a música? *Estud. psicanal.* [online]. 2006, n.29 [citado 2012-03-12], p. 73-82. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372006000100011&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0100-3437.

LUIZ, L. *Música e psicanálise: A afetação musical na vida psíquica*. 2010. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2010.

KALLFELZ, M. B. A.; TUBINO, M. E. Música e Letra. In: *Sobre Notas e Letras – Correio da APPOA*. Porto Alegre, n.165, jan. 2008.

KAUFMANN, P. (Ed.) *Dicionário enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

KEHL, M. R. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KIEFER, B. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KRIS, E. *Psicanálise da Arte*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

MARCELA, Antelo. Psicanálise e música. *Cogito* [online]. 2008, vol.9 [citado 2012-03-12], p.91-93. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100020&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1519-9479.

MARCON, H. H. Psicanálise: Algumas Notas. In: *Sobre Notas e Letras – Correio da APPOA*. Porto Alegre, n.165, jan. 2008.

MARUCCO, N. Algumas pontuações psicanalíticas (a partir de minha prática clínica). In: GRENN, A.(Org.) *Psicanálise contemporânea: revista francesa de psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

MEDEIROS, R. H. A. Jam Session. In: *Sobre Notas e Letras – Correio da APPOA*. Porto Alegre, n.165, jan. 2008.

MD-MAGNO. *A Música*. Rio de Janeiro: Aoutra, 1982.

MEZAN, R. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- MINAYO, M. C. S. *O desafio do conhecimento: Pesquisa qualitativa em saúde*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MOGRABI, D. *O Laço Social na Teoria Freudiana: para além da nostalgia e da esperança*. Curitiba: Juruá, 2009.
- NASIO, J-D. *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- NASIO, J-D. *A Fantasia: O prazer de ler Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- NOGUEIRA, L. C. A pesquisa em Psicanálise. *Psicol. USP*, São Paulo, v.15, n.1-2, jan./jun. 2004.
- PEREIRA, R. F. (Org.) *Sargento Pimenta Forever*. Porto Alegre: Libretos, 2007.
- PRESS, O. *The Beatles Complete (Songbook)*. London: Omnibus Press, 1983.
- PRIGOGINE, I. *O fim das certezas*. São Paulo: UNESP, 1997.
- PRIGOGINE, I. *Do ser ao devir*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.
- RINALDI, D. *A Ética da diferença*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Jorge Zahar, 1996.
- ROUANET, S. P. *A razão cativa - as ilusões da consciência: de Platão a Freud*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ROUANET, S. P. *Teoria Crítica e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- SANCHES, P. A. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- SCHAFFER, R. M. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.
- SCHAFFER, R. M. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- SCHOPENHAUER, A. *O Mundo com Vontade e Representação*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- SEKEFF, M. L. *Música, estética de subjetivação: tema com variações*. São Paulo: Annablume, 2009.
- SILVA, J. M. *Variações quase atonais entre psicanálise e música: a escuta, o silêncio e a musicalidade*. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- SILVA, M. E. L. (Coord.). *Investigação e Psicanálise*. Campinas: Papyrus, 1993.

STAHLSCHIMIDT, A. P. M. *A canção do desejo: da voz materna ao brincar com os sons, a função da música na estruturação psíquica do bebê e sua constituição como sujeito*. 2002. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

STAHLSCHIMIDT, A. P. M. Nos prelúdios da vida. In: *Sobre Notas e Letras – Correio da APPOA*. Porto Alegre, n. 165, jan. 2008.

STASI, C. *O instrumento do “Diabo”*: música, imaginação e marginalidade. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

TAVARES, L. A. T. *A depressão como “mal-estar” contemporâneo: medicalização e (ex)-sistência do sujeito depressivo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TOREZAN, Z. C. F. *Sublimação, ato criativo e sujeito na psicanálise*. Londrina: Eduel, 2012.

TOREZAN, Zeila Facci e BRITO, Fernando Aguiar. Sublimação: da construção ao resgate do conceito. *Ágora (Rio J.)* [online]. 2012, v.15, n.2 [citado 2013-03-21], pp. 245-258. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982012000200003&lng=pt&nrm=iso>.ISSN1516-1498. <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982012000200003>.

VEGH, I. *O próximo: enlaces e desenlaces do gozo*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

VELOSO, C. Qualquer coisa. In: _____. *Qualquer coisa*. Rio de Janeiro: Polygram, 1975. 1 CD.

VIVES, Jean-Michel. Para introduzir a questão da pulsão invocante. *Rev. latinoam. psicopatol. fundam.*, São Paulo, v.12, n.2, June, 2009. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142009000200007&lng=en&nrm=iso>. access on 11 Mar. 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S1415-47142009000200007>.

WINE, N. *Pulsão e inconsciente: a sublimação e o advento do sujeito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

WINOGRAD, M.; SOUZA, M. (Orgs.). *Processos de subjetivação, clínica ampliada e sofrimento psíquico*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2012.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

ZAMPRONHA, M. L. S. *Da música como recurso terapêutico*. São Paulo: UNESP, Instituto de Artes do Planalto, 1985.

ZAMPRONHA, M. L. S. *Da música, seus usos e recursos*. São Paulo: Ed. Unesp, 2007.