

CLÁUDIO FERNANDO JONER

A SUBLIMAÇÃO ENCARNADA
(A MÚSICA E O IMPULSO CRIATIVO NO HOMEM COMUM)

SANTA ROSA, 05 DE JULHO DE 2012

**UNIVERSIDADE REGIONAL DO NOROESTE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO
SUL - UNIJUI**

DHE - DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES E EDUCAÇÃO

CURSO DE PSICOLOGIA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO



A SUBLIMAÇÃO ENCARNADA

(A MÚSICA E O IMPULSO CRIATIVO NO HOMEM COMUM)

ALUNO: CLÁUDIO FERNANDO JONER

ORIENTADOR: NILSON HEIDEMANN

SANTA ROSA, 05 DE JULHO DE 2012

Dedico este Trabalho de Conclusão de Curso à minha mãe Maria Augusta Joner (in memoriam), aos meus filhos Enrique e Joaquín e ao meu amigo Larry Wizniewsky.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	4
1- ÀS VOLTAS COM A SUBLIMAÇÃO EM FREUD, LACAN E O CONTEXTO DA TEORIA PSICANALÍTICA.....	8
1.1 DESTINOS DA PULSÃO EM FREUD.....	8
1.2 A COISA, O AMOR CORTÊS E OUTRAS DE LACAN: NOVOS DESTINOS.....	18
2- O ATO CRIATIVO NA CENA CULTURAL CONTEMPORÂNEA.....	24
2.1 OUTROS OLHARES SOBRE A SUBLIMAÇÃO.....	24
2.2 A CENA E O ATO: A SUBLIMAÇÃO ENCARNADA.....	35
3- CONCLUSÃO.....	41
4- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	44

A SUBLIMAÇÃO ENCARNADA (A MÚSICA E O IMPULSO CRIATIVO NO HOMEM COMUM)

NOME: CLÁUDIO FERNANDO JONER

ORIENTADOR: NILSON HEIDEMANN

RESUMO

O trabalho tem como tema o conceito de sublimação e suas abordagens desde Sigmund Freud até Jacques Lacan. O principal objetivo é o estudo dos efeitos de sentido deste conceito e suas interferências no processo de criação artística estendendo-se até a clínica. Neste sentido são analisadas as relações entre sublimação, arte e a condição do homem comum na cena sociocultural contemporânea. A pesquisa busca estabelecer a sublimação como o princípio de organização da subjetividade e da intersubjetividade tomando como base a arte e mais especificamente a criação musical como objeto de análise e reflexão.

PALAVRAS-CHAVES: Sublimação, estética, modernidade, música e clínica.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como tema central as metamorfoses do conceito de sublimação e suas variações de sentido e propriedade, nas teorizações de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Donald Woods Winnicott, Theodor Adorno, Gilles Deleuze, Michel Foucault, entre outros. Integra-se ao tema a relação estabelecida desde o princípio, entre a sublimação, a arte e o exercício profissional da psicologia, principalmente nos seus aspectos clínicos e de intervenção social. Esta situação coloca o artista-criador e a arte como elementos que vão da exemplificação pura e simples à justificativa dos princípios da sublimação. Neste sentido, quer se considere a arte num nível genérico, amplo e abrangente, ou em um nível mais restrito, com referência a um universo criativo individualizado, ficará claro que o vínculo entre sublimação e arte ainda é um enigma não totalmente esclarecido. O próprio Freud em seus últimos momentos de vida fez questão de referir-se a ele numa conversa com Salvador Dali, mostrando que o tema está longe de ser esgotado.

Assim, o objetivo geral da investigação é estudar os efeitos de sentido do conceito de sublimação, bem como suas interferências diretas no exercício da clínica e da criação artística. Como objetivos específicos destacam-se: 1) estabelecer, a partir, das várias interpretações propostas o percurso do princípio da sublimação; 2) Analisar as relações entre a sublimação, a arte e o lócus do “homem comum” no contexto sociocultural contemporâneo; 3) Propor a partir da ótica do psicólogo em formação, uma análise da função da arte e do papel do artista-criador na sublimação como construção estética e elemento estrutural de uma prática profissional voltada para a clínica.

Na situação atual, dada a complexidade cultural do mundo moderno, este trabalho busca estabelecer a sublimação como um princípio de organização da subjetividade e da intersubjetividade e opta pela criação artística, mais especificamente música e o músico (artista-criador) como o seu objeto de análise. A figura híbrida do artista-criador e psicólogo em formação, como um elemento epistemológico, que põe em cena um construto artístico próprio, foi instituída para entender os mecanismos de atuação deste princípio, bem como seus limites e potencialidades. Acredito ser este um dos pontos fortes de contribuição do trabalho

para uma área da pesquisa em psicologia que ainda exige vínculos mais específicos entre estética, formação profissional e clínica.

No primeiro capítulo dialogaremos com a tradição da psicanálise em relação ao caminho percorrido na construção do conceito de sublimação, a partir de Freud até a releitura de Lacan. Um percurso que jamais se dá por esgotado e que se mostra crucial, por estar atravessado pela teoria metapsicológica das pulsões, | teoria dinâmica dos mecanismos de defesa do eu e pela teoria lacaniana da Coisa.

No segundo capítulo, abordaremos a relação a qual me referenciei e recorri, inconscientemente, ao referido processo através da minha música, antes mesmo de ter acesso ao conceito. Também, ao relacionarmos o homem comum, artista-criador à formação de psicólogo, trataremos de um homem distinto daquele descrito pelo próprio Freud. Este, possivelmente, foi deixado para trás e cuja estrutura psíquica mudou muito, ao tentar acompanhar um novo modelo de sociedade. Precisamos reler este homem freudiano, para o entendermos em seus atos criativos, em vista de uma nova subjetividade onde a mudança, a dor, as perdas, os afetos, a paixão e as contradições estarão sempre presentes de corpo e alma, na construção de uma forma onde a ética se impõe ao pensar. Este homem de alguma forma se referencia e recorre, inconscientemente, ao referido processo na busca de seu espaço ou falta de, na sociedade do século XXI.

Portanto, trataremos aqui não apenas da busca do algo sublime, dado a artistas de reconhecida grandeza, mas também de invenções simbólicas produzidas por um sujeito banhado pela falta/ser. Um sujeito que sustenta a sua singularidade e constitui laços sociais determinantes na construção de seu tempo e modernidade, onde o solo sempre fértil em controvérsias do contexto cultural (de valor universal) servirá de base para tentarmos percorrer caminhos singulares, que desejam e buscam o criativo, frente a um saber totalizante.

Além disso falaremos, também, de uma das razões da valorização social da sublimação. É a dessexualização da pulsão sexual. Sem isso, a perversidade campearia a torto e a direito, a todo o vapor mesmo! Portanto, se esta se mantém com objetivos sexuais, para Freud, proporciona algo ruim à civilização, mas, como veremos - para que a valorização social seja atribuída sobre algum tipo de produção

é necessário algo mais do que a mera eliminação do objetivo sexual. Aí, entra em cena um segundo fator, também estabelecido pelo pai da psicanálise. Segundo ele, as obras dos artistas podem contar com a empatia dos outros homens, porque elas são capazes de evocar e satisfazer neles as mesmas e inconscientes aspirações de desejo.

A valorização social, adviria, mais especificamente, desse segundo fator. Isto é, do poder de provocar desejo nos outros indivíduos da sociedade. Se considerarmos que desejo implica sempre presença de um sujeito, aquilo que adquire valor cultural é o que faz, na sociedade, o sujeito emergir. Assim, o que dá ao processo de sublimação o poder de produzir algo valorizado socialmente é, em primeiro lugar, a dessexualização, e, em segundo, da presença, ali, do desejo (e consequentemente do sujeito).

A formação acadêmica que me trouxe até a realização deste Trabalho de Conclusão de Curso, implica em cinco anos de estudos específicos na área da Psicologia e mais dois anos de Filosofia, todos eles cursados na Unijuí, no período compreendido entre 2005 e 2012. Este processo possibilitou-me construir as bases teóricas que apresento neste texto com a função de agregá-las à minha formação como músico profissional. Desta maneira, este trabalho representa a convergência de uma experiência estética orientada, posteriormente, pela formação acadêmica. É isto que me permite colocar o próprio processo criativo, no qual nunca deixei de estar envolvido, como um objeto de estudo a ser analisado pelo rigor da teoria psicanalítica. Os resultados disto, já posso adiantar, foram muito iluminadores no sentido de abranger tanto meu futuro desempenho na clínica, quanto nos futuros projetos artísticos que pretendo desenvolver. Como diz Fernando Pessoa, “Entender, sinta quem lê”.

1. ÀS VOLTAS COM A SUBLIMAÇÃO EM FREUD, LACAN E O CONTEXTO DA TEORIA PSICANALÍTICA

1.1 Destinos da pulsão em Freud

O ensaio de Freud sobre Sublimação desapareceu. Segundo Ernest Jones, Freud teria escrito este artigo em 1915 destruindo-o depois. Se realmente foi escrito este incensado artigo fez parte de todos os outros escritos perdidos ou destruídos pelo médico vienense. O conceito e, por conseguinte, a ideia do processo de sublimação está bastante fragmentada em sua obra aparecendo desde as cartas a Fliess até o *Mal-estar na Civilização*. Para tanto, delimitar o tema é algo realmente fugidio, são idas e vindas, anos e anos de eventuais abordagens que o tema se misturou em outros conceitos do inventor da psicanálise.

Como há vários momentos de teorização frente à sublimação na obra de Freud (e nem todos dão conta de explicar as realizações humanas no plano da cultura), neste capítulo avançaremos e retrocederemos sempre que uma ideia se fizer premente, fazendo desta característica uma espécie de fibra condutora do texto, ao abordarmos o processo sublimatório que intui a capacidade plástica das pulsões.

Pelo tempo dispensado na busca de uma conceituação definitiva, idas e vindas nos mais diversos textos se enunciavam. Percebe-se através de alguns questionamentos que, enquanto algumas formulações freudianas avançavam conceitualmente, outras tendiam a regredir.

Como esse trabalho não se propõe a aprofundar sobremaneira este conceito, por ser o mesmo parte de uma ideia, veremos que, primeiramente, em 1905, nos *Três Ensaios Sobre a Sexualidade*, no capítulo inicial - na dita dessexualização pulsional, é onde haveria uma modificação na meta da pulsão: o que tinha de objetivo sexual passa a ser não-sexual. Num segundo momento, em 1914, no texto *Pulsões e Seus Destinos* entram em voga os quatro destinos pulsionais - e a sublimação como o mais evoluído deles. Mais adiante, em 1932 em *Angústia e Vida Pulsional*, Freud colocaria que, conforme Castel (2007), mesmo havendo uma mudança na meta da pulsão, os objetos também seriam outros.

O que se percebe em suas elaborações psicanalíticas neste ponto é que as últimas definições do autor (tanto a que coloca a sublimação como um destino pulsional como a que fala da modificação do objeto) permitem uma caracterização mais ampla do conceito. Mas ao entrarmos em contato com o primeiro momento do processo sublimatório - a passagem da meta sexual da pulsão para não sexual – bem que podemos nos perguntar: como a pulsão deixa de ser sexual? E, por outro lado, se através desse conceito Freud pretendia explicar as realizações humanas no campo da cultura e, ainda, como se poderia falar das criações humanas na ausência do sexual?

Assim, seguindo a dança sublime, o que parece realmente importante, neste momento teórico de Freud é a ideia de que a sexualidade está na origem da sublimação. Como o campo da sexualidade em Freud vai muito, mas muito mais além do genital e, a construção (ainda em aberto) desse conceito utilizou um tijolo permeado de sexualidade, quando se fala de criações humanas, estas estão amalgamadas definitivamente ao entendimento do sexual freudiano. Este entendimento sobre a noção da sexualidade é o que possibilitará a busca de uma conceituação mais detalhada do processo de sublimação, o que já nos assinala, por exemplo, que temos aí uma possibilidade de trabalharmos à luz deste conceito. Não só com o passado, como uma dimensão importante na clínica, mas também com o presente e um projeto de futuro. Só para lembrar, Freud nos seus *Artigos Sobre a Técnica* refere-se à sublimação do analisando como imprescindível ao trabalho analítico.

Ainda, a reunião dançante das transformações pulsionais com seus destinos, que se apresenta no salão do funcionamento psíquico, remete o sujeito a um sentido de criação de alternativas e novas formas de se obter uma satisfação (parcial) submetida à castração, por mais que seja no balanço do “*me engana que eu gozo*”. Lembremos ainda que, Freud, (1940) em seus *Esboços de Psicanálise e Outros Trabalhos*, reafirmou naquele momento, que a direção de todo trabalho analítico estava relacionada à castração e, de certa maneira, à sublimação ao considerá-la como um destino pulsional que regula as contribuições criativas do sujeito na cultura. Reafirma-se também aí, a possibilidade clínica.

Uma das referências mais importante para este trabalho vem da palavra em alemão *Trieb* – Pulsão. Foi Freud quem veio com essa: o ser humano se comporta não por instinto (necessidade) e, sim, através das pulsões (busca de satisfação). Grande parte de nossos comportamentos são apreendidos através da interação com os nossos pares – a raça humana. O que nos diferencia dos outros animais é que a gente não nasce sabendo, instintivamente, o nosso lugar. A gente não sabe viver, a gente aprende. Portanto, nossa relação com o mundo não está dada naturalmente e, sim, será através das pulsões e não dos instintos que desfilaremos, desconfortavelmente, pelo nosso pedaço.

Como Freud definiu que a sublimação consiste num destino específico da pulsão, esta como uma força mental constante, com renovável poder de pressão que, de uma forma ou de outra, visa à satisfação (sendo que toda essa estimulação se contenta com um baixo de nível de tensão), essa força estranha circula dentro do circuito delimitado pela fronteira do psíquico e do somático - uma espécie da Faixa de Gaza nossa de cada dia - onde nos encontramos em constantes negociações com Outro lado. Zona de conflito, onde o conceito de pulsão alude ao corpo como comandado pelo princípio do prazer e, portanto, onde o corpo biológico da medicina não tem muita vez. Neste território, o corpo humano só tem um sentido ao se articular, estrategicamente, entre as zonas erógenas e a esfera das representações.

Como já vimos, a pulsão é pra lá de plástica e muitos são os caminhos (que se combinam) capazes de satisfazê-la. Quanto a esta satisfação, (talvez num gesto de generosidade) ela pode ser parcial ou até inibida em sua finalidade. O próprio objeto de satisfação é extremamente variável, pois, por razões de pura conveniência da dita satisfação, ele se modifica ao longo da vida erótica do vivente.

Montagem humana histórica e singular, a pulsão tem fome de viver e de gozar a existência, mas nós mal sabemos o que fazer com tamanha voracidade. Desde o primeiro dia, pós-parto, pessoas autorizadas a nos ensinar e nos banhar com água e cultura buscarão direcionar nossas pulsões, dizendo-nos o que fazer com essa vontade de viver, de como nos comportar e onde investir tamanha libido – e, ai de nós se duvidarmos disso. Por pertencermos a uma determinada sociedade, época e cultura, inevitavelmente nos atrapalharemos com estas tais de pulsões. Para clarear de vez, em Freud, a singularidade do humano reside justamente no fato

de que nele há pulsões e não instintos e, o que determina a sua subjetividade é a sua interação com o meio – uma construção que se estabelece no social.

É no cenário cultural que mãe, pai, irmãos, parentes próximos, vizinhos professores, cientistas exercerão os seus papéis e lugares para cuidar de seus descendentes - eis o Outro - e, pelo jeito, Lacan insiste em pedir uma pequena passagem: “o sujeito é o que um significante representa para outro significante”. Rapidamente, esse Outro, hora encarnado por essa turma aí de cima e seus discursos apontará os mais diversos atalhos e caminhos para orientar nossas pulsões, mas eles nunca serão capazes de esgotar a força dessa energia, que age em nós de forma constante, ininterrupta. Disso tudo, com esse aperto teremos que nos virar sozinhos, pois sempre haverá um resto que nos tocará.

Mas, vamos com um pouco mais de calma, até porque para lidarmos com a questão do impulso criativo do homem comum, necessariamente, teremos que buscar em Freud, mais precisamente nos *Três Ensaios Sobre a Sexualidade*, o arcabouço de suas ideias de sexualidade como por exemplo, as vias de influência recíproca:

Mas as mesmas vias pelas quais as perturbações sexuais se propagam para as outras funções do corpo devem também prestar, na saúde, um outro importante serviço. Por elas se daria a atração das forças pulsionais da sexualidade para outros alvos não-sexuais, ou seja, a sublimação da sexualidade. (1905, pag 187).

Neste momento, trataremos, neste capítulo, das pulsões sexuais, pulsões do ego, sublimação e suas várias vertentes – Como sintetiza bem Sissi Castel, em seu livro *Sublimação: Clínica e metapsicologia* (São Paulo, 2007), sobre como Freud definiria ainda nos *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade* (1905), a energia da pulsão sexual se desvia de seu uso sexual para outras finalidades, a medida em que a energia dos impulsos sexuais é necessária para as realizações do sujeito civilizado. Nesse sentido, nas neuroses, as pulsões sexuais seriam recalçadas por enfrentar-se com as pulsões autoconservativas, daí proviria o sintoma. Então, dentro dos termos do conflito psíquico que se estabelece entre as pulsões sexuais e as de auto conservação seria necessária uma renúncia ao sexual, uma vez que este se oporia à conservação do sujeito.

Os termos do conflito explicam perfeitamente o porquê do recalçamento da sexualidade. No entanto, é como uma das implicações dessa renúncia ao sexual que surge o conceito de sublimação. Observemos ainda a questão da sexualidade pelo viés das histéricas como nos mostra J. D. Nasio em seu livro *Lições sobre 7 Conceitos Cruciais da Psicanálise* (1997 p.79) quando voltou-se aos primórdios freudianos citou:

Em 1897, nas cartas a Fliess, Freud se interrogou sobre a estrutura da histeria e descobriu que a causa dessa patologia era a vontade inconsciente do enfermo de esquecer uma cena de sedução paterna de caráter sexual. Para evitar a rememoração brutal da cena sexual, a histérica inventa fantasias construídas com base na lembrança que quer afastar. A doente consegue assim temperar a tensão desta, ou seja, *sublimar* a lembrança. Entendamos: o que é sublimado é a lembrança sexual, sendo a fantasia, por sua vez simultaneamente o meio que permite essa sublimação e o produto final da sublimação.

É neste momento que Freud surpreende ao romper com a concepção da época – trazendo a baila que a loucura das histéricas não se tratava de algo neurológico e sim que estavam amarradas ao campo da sexualidade. Nada de lesão e muito de traumática sedução. Fatos traumáticos, ao serem recalçados transformavam-se em eventos neuróticos, onde a sexualidade passa ir além da simples reprodução da espécie - mais fantasia e menos realidade objetiva - para tanto, o ainda neurologista austríaco, afirmou que o sexual é que se inscreveria no registro da fantasia, não estando diretamente ligado a uma experiência real de sedução.

Freud, deixa claro nos *Três Ensaio*s, o momento em que a junção entre sexualidade infantil e a fantasia geraria o recalçamento da sexualidade advindo os sintomas neuróticos. Duas forças em conflito psíquico (dois grupos de representações) atuam em sentido contrário. De um lado a sexualidade, do outro uma instância repressora (leiam-se aí as aspirações éticas e estéticas das personalidades da época). Recalçar era preciso, pois as representações sexuais não coadunavam com o ego, as quais geravam muito desprazer a este.

Em 1910, em *A Concepção Psicanalítica da Perturbação Psicogênica da Visão*, Freud confirma os entendimentos citados acima:

A oposição das ideias é apenas uma expressão das lutas entre as várias pulsões. Do ponto de vista da nossa tentativa de explicação, uma parte extremamente importante é desempenhada pela inegável oposição entre as pulsões que favorecem a sexualidade, a consecução da satisfação sexual, e as demais pulsões que tem por objetivo a autopreservação do indivíduo – as pulsões do ego. (1910 pag 223)

Por enfrentar-se com as pulsões auto conservativas, as pulsões sexuais seriam recalçadas advindo daí as neuroses como sintoma.

Como deu para perceber, a renúncia ao sexual em nome da preservação do sujeito é uma luz e tanto ao porquê do recalçamento da sexualidade. Ao afirmar que a energia sexual se desvia de seu uso sexual para outra finalidade (uma necessidade para as realizações do sujeito civilizado), Freud seguiu trabalhando no conceito de sublimação.

Neste momento da construção do processo sublimatório é que aparece um dilema: como diferenciar sublimação do recalçamento da sexualidade. Ambos atuariam no mesmo sentido, pois a sublimação seria o que resta ao sujeito frente à insatisfação da pulsão. Nos dois processos o sexual não pode emergir. O problema é que já nesta hora, Freud afirmava que a civilização e suas formações culturais se davam através justamente da renúncia do sexual. Dominado o sexual, a cultura teria possibilidade de aparecer.

Dialogando ainda com Castel (2007) - tanto a vida sexual das mulheres da época, quanto uma vida sexual baseada na procriação seriam pratos cheios para a insatisfação. Já as pulsões, por serem plásticas e, por tamanha inabilidade frente à sexualidade, essa dita insatisfação levaria o sujeito à sublimar, aparecendo aí uma contradição entre pulsão e civilização. Se entendermos por essa ótica, as criações (cultura), não seriam marcas deixadas por um *bonde chamado desejo* e sim, que se formariam pela renúncia ao desejo, fazendo com que as construções marcadamente culturais ficassem vinculadas à autopreservação. O nó está, justamente, no ponto em que as realizações na dimensão da cultura não teriam mais, relação com o desejo e sim com seu apagamento. Isto nos parece uma certa tropeçada – pois desta forma o sujeito não obteria prazer nem satisfação ao realizar suas criações.

Como a questão da criatividade é o que mais nos interessa neste trabalho e, neste momento teórico de Freud faltam elementos para explicar o porquê o sujeito cria e, ainda, se o desejo é coadjuvante ou protagonista nesta história toda - cultura e arte delinearão as curvas deste trabalho, logo ali adiante. Até para saborearmos o entendimento de que a grande questão é que a sexualidade crie a cultura e não o contrário. O que não significa, obviamente, que o pai da psicanálise não tenha mais a dizer com tamanha sagacidade e experiência, pois um pouco mais tarde, ele relaciona sublimação à arte, outros aspectos estarão em evidência, dando mais singularidade ao processo sublimatório.

No volume IX da *ESB das Obras Psicológicas Completas* de Sigmund Freud (1908) em *Escritores Criativos e Devaneio*, Freud aproxima a atividade imaginativa dos escritores com o brincar e os jogos das crianças. Ele afirma que o escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Ambos criam um mundo de fantasia que levam muito a sério, no qual investem uma grande carga de emoção, mesmo mantendo uma separação, daquilo que é fantasia e a realidade. No caso do escritor criativo ele obtém prazer através de seus fantasmas traduzidos em sua obra, visto que tem a possibilidade de ver-se no processo em sublimação, construindo assim a capacidade de obter prazer através da pulsão de forma indireta – simbolizando, reinventando-se.

A partir deste texto - fantasia, criação e prazer se articulam em uma definição mais eficiente do processo sublimatório, abrindo assim, outras possibilidades através de sua metapsicologia. Aí está o advento do pulsional (no sentido do prazer) ancorando a sublimação à criação e à imaginação. Portanto, algo mais resolvido se coloca aqui e agora: o destino dado pelo sujeito à sua insatisfação pode ser da ordem de uma sublimação, que transformará o desejo sexual em algo também prazeroso através de uma elevação simbólica e, o melhor, não abrindo mão de seu desejo. É neste contexto e através de outros objetos que a sublimação se caracteriza pela satisfação de um desejo e, como processo psíquico, ganha em singularidade.

Antes, diante da renúncia pulsional, o que restava ao sujeito era transformar os impulsos sexuais em não sexuais, agora o postulado se inverte: o destino dado à

insatisfação pulsional pode ser da ordem da sublimação – ao não desistir de seu desejo sexual transformado em prazer através de uma construção simbólica, o sujeito dá destino ao seu desejo (o que não pode realizar diretamente) ganhando em prazer em outra perspectiva.

Ainda em *Escritores Criativos e Devaneio*, Freud aborda algumas características das fantasias, dizendo que elas provêm dos desejos insatisfeitos, e que de certa forma, elas corrigem a realidade insatisfatória. Quanto aos escritores criativos, estes, através de suas fantasias, instigariam nos leitores os efeitos emocionais provocados por suas criações e estética. Ao finalizar o texto, Freud explica:

Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos como nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha. (1908 pág 142-143).

Freud, em 1898, escreve uma carta a Fliess demonstrando seu interesse pela vida do artista e cientista Leonardo da Vinci. Passados onze anos, em 1909, ao voltar de uma viagem aos Estados Unidos escreve a Jung dizendo que, através de um lampejo, ficara claro para ele que o mestre da Renascença convertera sua sexualidade em uma pulsão de saber. Já em 1910 produz “Leonardo da Vinci e Outros Trabalhos”, onde o psicanalista diferencia de vez a sublimação do recalçamento colocando-a como um destino em separado. Disse que a pulsão foi sublimada desde o começo e, que no caso de Leonardo, a pesquisa tornou-se compulsiva, o recalçamento ajudou a evitar os temas sexuais e a qualidade neurótica esteve ausente por não se tratar do retorno do recalçado e sim de uma sublimação, onde houve a passagem direta da pulsão perverso-polimorfa para a criação de um objeto. Portanto, a partir daí é de fundamental importância pensar na troca de objeto como parte importante na sublimação, pois quando não se pode satisfazer o desejo através de um objeto original, ao sublimar o homem constitui novos objetos de satisfação.

A partir do texto *Sobre o Narcisismo: uma Introdução* - novas articulações sobre a teoria da sublimação tornaram-se possíveis. Fato que, para Freud, acarretaria em modificações nos conflitos psíquicos, na dualidade pulsional e da própria concepção ética de seu olhar sobre a formação da civilização.

No conceito de narcisismo o ego também é perpassado pela sexualidade. O investimento do ego e do objeto se dá dialeticamente. O ego passa a ser penetrado pela sexualidade. Fisgado pelo princípio do prazer, deixando de ser somente um agente da autopreservação da espécie e da razão. A sexualidade ganha outra perspectiva. Além de uma simples defesa do sujeito, ela pode auxiliar na conservação desse, em uma ação ética. A conservação do sujeito está assim, devidamente investida de sexualidade. É nesse momento que Freud, ao ampliar o conceito de sublimação, nos diz das relações deste processo com as instâncias ideais, vinculando a sublimação à saída do Narcisismo e do ideal do ego.

Ao estar capturado pelo objeto que o completa – com a possibilidade de sair dessa captura, dessa rede narcísica - o sujeito estaria disponível a outros objetos, à alteridade, justamente para buscar ideais que transcendem a si mesmo, o que viabilizaria a constituição de novos objetos para as pulsões que estejam além do ego ideal e da rede narcisista. Nesta passagem do narcisismo à alteridade (onde é imprescindível a transformação do ego ideal em ideal do ego) é que a sublimação se mostra como uma esteira da pulsão para que esta se satisfaça através da relação do sujeito com a cultura.

Quando se fala da sublimação como um destino mais evoluído e posterior ao recalçamento, leva-se em conta os aspectos acima relacionados e muito bem descritos em *Pulsões e seus Destinos* (1914). Trata-se de uma realização pulsional, diferentemente de uma impossibilidade de satisfação e realização como o recalçamento. A lógica freudiana, neste caso, se apresenta da seguinte maneira: a sublimação é posterior ao recalçamento no sentido de que é posterior a formação do ideal do ego, que, por sua vez condiciona o recalçamento. Para o sujeito conseguir sublimar suas pulsões, é premente a necessidade de estar no registro do ideal do ego e não do ego ideal, no sentido de que não esteja capturado pelo objeto que o completa e pelo qual a pulsão se satisfaz.

Freud ainda sugere para atentarmos-nos quanto à diferença entre idealização e sublimação, sendo que os dois processos passam pelo Narcisismo.

A sublimação é um processo que diz respeito à libido objetal e consiste no fato de o instinto (a pulsão) se dirigir no sentido de uma finalidade diferente e afastada da finalidade da satisfação sexual; nesse processo, a tônica recai na deflexão da sexualidade. A idealização é um processo que diz respeito ao objeto; por ela, esse objeto sem qualquer alteração em sua natureza, é engrandecido e exaltado na mente do indivíduo (...) Na medida em que a sublimação descreve algo que tem a ver com o instinto (pulsões), e a idealização, algo que tem a ver com o objeto, os dois conceitos devem ser distinguidos um do outro. (Freud 1914-1916 ESB, vol XIV, pág. 101).

Portanto, tais diferenças, são evidentes: enquanto a idealização tem a ver com o objeto, que permanece o mesmo apesar de exaltado e engrandecido pelas regras da identificação; a sublimação remete à pulsão, à finalidade. Apesar de ser um processo que pode ser estimulado pelo ideal há de se reforçar a distinção entre sublimação e idealização: Freud acrescenta que o ideal do eu seria “*o fator mais poderoso a favor da repressão*” enquanto que a sublimação seria uma forma de escapar a ela – “a sublimação é uma saída, seria uma forma de se escapar a ela (...) é uma maneira pela qual essas exigências (impulsos libidinais) podem ser atendidas sem envolver repressão” (Freud, idem) Ao chegar em 1919, em *Além do Princípio do Prazer*, Freud reformula sua teoria das pulsões, colocando em xeque as pulsões de morte às pulsões de vida. As primeiras referindo-se ao que está desligado no psiquismo, anterior à instalação do princípio do prazer. Já as pulsões de vida referem-se ao que está representado e funcionando sob o domínio do princípio do prazer. Para Freud, tudo aquilo que se opõe à morte tem a ver com a sexualidade. Portanto, essa sexualidade, na segunda teoria das pulsões atua no sentido da vida e não contra ela. A implicação da postulação de Eros é a de que o psíquico vai se organizar eroticamente em duas vias de existência: uma como sexualidade e outra como sublimação, ou seja, a sublimação é uma forma de manifestação de Eros. Portanto, de sexualidade ainda que esta se realize através de outros objetos não diretamente sexuais. Nesse entendimento não está em questão deixar de desejar. A posição desejante permanece e a sublimação consiste no destino que se dá ao desejo que não pode ser satisfeito diretamente, criando novas possibilidades de satisfação, através de novos objetos no campo da cultura.

A questão da transformação do objeto na sublimação se afirma mesmo a partir de 1932 em *Angústia e Vida Pulsional*, onde aparece no seguinte sentido: na sublimação modificam-se a meta e o objeto da pulsão. Uma ética do desejo passa a singularizar cada vez mais o sujeito. Diante do desejo o caminho para esse sujeito singular é uma escolha individual. Lembrando ainda que em *Além do Princípio do Prazer*, Freud vinculou o princípio do prazer com o princípio da constância, onde a tendência de redução da quantidade de excitação é a característica principal e não mais a descarga direta do princípio de inércia. Por isso buscar (atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu”) a realização do desejo em outros carnavais pode significar prazer, sim senhor – a satisfação se faz presente nas realizações humanas.

Ao nos unir e ligar, Eros apresenta uma civilização construída a partir do desejo e não de sua restrição. Em relação à realidade, nem sempre é possível que o objeto satisfaça o desejo. A vinculação da sublimação com o prazer e a realidade se dá na busca de outros objetos, simbolicamente relacionados e matizados pelo objeto original, visto que a realidade é exigente em oposição ao desejo.

O sujeito desamparado a quem Freud se refere em *Mal-estar na Civilização* (1929 -30), era fortemente marcado pela repressão da sexualidade e vivia acossado, na medida que a civilização impunha a desistência do desejo. A partir deste desamparo, ao sublimar, o sujeito buscava novas formas de simbolização, em nome de sua singularidade. É a ética que hoje não tem mais a marca das certezas e verdades universais em tempo de mal-estar e, sim com o que se relaciona ao reconhecimento da alteridade e da diferença que remete à falta. Já a estética fala de presença de um sentido que se pode dar a esta falta imposta pela ética. É através da estética que podemos circundar o vazio e produzir algo (ao sentirmos na pele e no estômago) a partir dessa falta. Eis a chance que temos de dar forma às pulsões sublimadas.

1.2 A Coisa, o Amor Cortês e Outras de Lacan: novos destinos

Lacan trata a questão da Coisa, *das Ding*, dando total importância a esse termo pois é, justamente, essa Coisa que nos remeterá à prática psicanalítica enquanto ética. A Coisa vista como um significante concreto, positivo, particular. Ainda, em alemão, a coisa pode ser dita como *Die Sache*. Este termo se aproximaria de *choses*, em francês, derivado do latim, *causa* – que referido à etimologia jurídica apresenta-se como envelope e a designação do concreto. Na língua alemã, segundo Lacan, a coisa não deixa de significar, em seu sentido original - operação, deliberação, debate jurídico. Portanto *die sache* é a coisa colocada na questão jurídica – a passagem à ordem simbólica de um conflito entre os homens.

Die Sache é produto da ação do homem enquanto governado pela linguagem. Essas coisas estão sempre na superfície, facilmente explicitadas; são da ordem do pré-consciente, de algo que nosso interesse pode fazer vir à consciência. O *Das Ding* em questão, situa-se em outro lugar. Definitivamente, Lacan ao reler Freud, nos apresenta *Das Ding* dizendo-nos que a Coisa não está na relação do explicitável, das coisas criadas pelo homem e suas palavras. Há outra coisa em *Das Ding*. O que há em *Das Ding* é o verdadeiro segredo ligado ao princípio de realidade (que Freud nos mostra por um certo lado marginal, dado ao fracasso, uma pressão na busca de urgência) como um estado de urgência da vida. Resumindo: *Das Ding* é o real

Para Jacques Lacan, uma espécie de circuito encantado nos separa da Coisa, e isso se estabelece por nossa relação com o significante. A Coisa é o que de real padece a relação fundamental, inicial, que induz o homem nas vias do significante –

“digo, o verdadeiro princípio do prazer tal como ele funciona em Freud . Em suma, é o efeito da incidência do significante sobre o real psíquico que está em causa, e é por essa razão que a empresa sublimatória não é pura e simplesmente insensata sob todas as suas formas – responde-se com o que está em jogo”. (seminário 7 – o problema da sublimação, pág 168. 1959/60)

Lacan, ao propor que “*a sublimação eleva o objeto à dignidade da coisa*”, esclarece um ponto fundamental nessa relação. Coisa que nunca está lá para onde

aponta a tendência de pulsão. Da mesma maneira como Freud já havia observado, Lacan nos fala que o artista preserva a sua subjetividade ao apresentar um objeto que não dissimula seu caráter de invenção - por ser uma música, uma poesia, uma obra de arte, incapaz de recobrir o vazio. Este vazio passa a ser parte integrante da criação que ousa contorná-lo, que ousa fazer-lhe a borda. É a partir dessa ideia que a escritora e psicanalista Maria Rita Kehl (2002), em seu livro *Sobre Ética e Psicanálise*, sugere, expressamente, que é esse encontro com o vazio que faz com que os artistas passem a produzir suas obras de arte ali, onde a sublimação pode representar para um sujeito o enfrentamento com a falta-a-ser.

Ao dar corpo a essa falta, a essa perda, Lacan nos remete à ideia de que primordialmente havíamos nos “satisfeito” com a Coisa (*como se tivéssemos nascido marcados com a ideia de ter experimentado um estado de completa satisfação*) que foi perdida para sempre. Somente ao entrarmos em contato com a cultura, que esta nos dirá se podemos nos satisfazer com determinados objetos ou não. Ou seja, só reconhecemos que um dia estivemos em contato com a Coisa (objeto de satisfação) a partir do momento que esse objeto nos é negado, interditado. O famoso aforismo “sublimar é elevar um objeto à dignidade da Coisa” talvez possa ser lido como: sublimar é elevar um objeto à dignidade de um “*objeto de satisfação*”. É claro que o que se trata de encontrar, como nos referencia Lacan, não pode ser encontrado na sua completude. É por sua natureza que o objeto é perdido como tal. Jamais ele será reencontrado; Lacan nos fala ainda “*Alguma coisa está aí esperando algo melhor, ou esperando algo pior, mas esperando*” (Seminário 7, pág. 69)

Agora, o que Freud nos deixou bem claro é que esse estado de completa satisfação (lembrando que nada na pulsão é fixo, a não ser o fato de que não importa com quem o sujeito se relaciona ou, de que forma que o faz, ele sempre visa a satisfação) não passa de uma construção mítica, uma fantasia. Por essa satisfação ser parcial - é como se a pulsão nunca alcançasse a Coisa, o objeto de satisfação plena (pois é da ordem do impossível) e, sim apenas desse voltas em torno dele, o bordejasse.

No caso da sublimação, há uma datação histórica que promove o objeto à Coisa. Sendo *A Coisa* impossível, ela pode, entretanto, ser representada

parcialmente por determinadas imagens e ideias. O sublime pode ser entendido como tudo aquilo que tenta fazer uma ponte entre *A Coisa*, objeto vazio da pulsão, e o saber inconsciente que a anuncia, e ao mesmo tempo, a desafia. Portanto, com o processo sublimatório, na fantasia, esse lugar de Coisa é preenchido por um objeto qualquer. É assim que uma composição musical, por exemplo, deixa de ter uma mera função expressiva, adquirindo, na economia psíquica do sujeito, um novo estatuto, para dar vazão aos seus conflitos, desilusões e fantasias – o sujeito e sua dor frente à frente com a Coisa. Lugar esse, em que o psicanalista francês, diz que estamos diante do paradoxo do criador. Confrontado com os efeitos maléficos de um vazio constituinte, o criador só pode pensar em bordejar, criar algo que acalme o furo em seu aspecto voraz. Há, desta forma, uma substituição. Como vimos, cria-se um objeto no lugar da *Coisa*. O objeto reencontrado pela criação permite que *A Coisa* seja perdida. O que está em jogo nesse processo é a lógica do artista, diversa da lógica cartesiana a operar por princípios ordenados temporalmente.

Lacan ao propor a retomada do termo *das Ding*, conceituado na obra freudiana como *o objeto perdido de uma satisfação mítica*, nos mostra que a *Coisa* está presente na cultura sob a forma de um mal radical, vide “As Flores do Mal” de Charles Baudelaire, obra que Lacan estimava imensamente e cuja frase de conclusão no poema “Ao Leitor” é – Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão! A *Coisa* pode funcionar em seu aspecto exterior, sem “escorregar para dentro” mas controlando de fora o destino pulsional, quanto ao alvo.

Para o neurótico, a Coisa é perdida através do recalque. Já no caso do criador, é necessário o resultado final da obra para consumir-se sua perda efetiva. No convívio com a *Coisa*, as pulsões de vida são amalgamadas com as pulsões de morte. Lacan postula que a sublimação lida mais diretamente com a pulsão de morte. O objeto criado passa a preencher a função de conferir à *Coisa* um estatuto de representação, inserindo-a no contexto da linguagem, aliado ao princípio de prazer e da pulsão de vida. Talvez, assinala-nos Lacan, a arte do oleiro a criar seus vasos seja o que há de mais representativo na fabricação a partir do vazio. O vaso metaforiza a criação. Um vazio surge na medida em que seus contornos são modelados pelas mãos do oleiro. Um vaso é um significante por excelência, desprendido de significado. Seu próprio valor utilitário encobre tal vocação específica. O vazio, aqui, cria a perspectiva do preenchimento, evoca o pleno. A

imagem do oleiro que cria o vaso de barro (um objeto criado para conter o vazio), remete ainda a outra consideração: a de que a criação dos objetos artesanais, que não são investidos socialmente do mesmo prestígio que uma obra de arte, também pode ser colocada na conta da sublimação.

Para Lacan, a poesia, na ordem das artes, tem a primazia para abordar os problemas da relação da arte com a sublimação. Neste ponto, ele partirá da ideia do amor cortês e seus trovadores do século XI e XII, onde jogos ligados a um ofício poético muito preciso, surgiram nessa época, para em seguida desaparecerem, a tal ponto que os séculos não conservaram senão uma lembrança mais ou menos apagada deles. Escreve Lacan : “Esse fenômeno é ainda mais espantoso pelo fato de o vemos desenvolver-se numa época em que, se trepava com tudo, firme e forte, quero dizer, em que não se fazia mistério disso, em que não se dizia meia palavras”. (seminário 7, pág. 170). O ponto de partida do amor cortês é de ser uma espécie de escolástica do amor infeliz onde as estruturas elementares de parentesco indicam, nada mais que o correlato das funções de trocas sociais. Funções estas, que não deixam lugar algum para a pessoa e para a sua liberdade própria.

O amor cortês era em suma um exercício poético, uma maneira de jogar com um certo número de temas de convenção, idealizantes, que não podiam ter nenhum correspondente concreto real. Funcionava como uma espécie de cartilha moral. O psicanalista francês, atenta que, não obstante, esses ideais, onde a dama se encontra no primeiro plano, ainda hoje os encontramos em nossa sociedade. Suas incidências são totalmente concretas na organização sentimental do homem contemporâneo, onde, sistematicamente, é deliberado do significante como tal. Ainda, ele interroga do ponto de vista da estrutura: como uma atividade de criação poética possa ter exercido uma influência determinante – secundariamente em seus prolongamentos históricos – nos costumes, num momento em que a origem e as palavras chaves do assunto foram esquecidas?

Ao tocar na singularização que o objeto feminino introduz, trazendo consigo a privação e a inacessibilidade, Lacan nos remete a pensar que qualquer que seja a posição social daquele que funciona nesse registro, a inacessibilidade é colocada desde o início. Lembre-se também, que as mulheres estavam impedidas de escrever poesia pelo regramento social da época. Portanto, não há como cantar a dama, na sua posição poética, sem o pressuposto de uma barreira que a cerque e a isole. O

encontro impossível com essa dama é o que faz a trama da poesia fluir, através de possíveis atalhos retóricos e caminhos para lá de tortuosos, na busca de um encontro que jamais existirá, a não ser de forma idealizada. A poesia seria a concretização deste ideal. O que mostra como o significante é recorrente e tem poder de influência nos costumes. A dama, nesse caso, é sempre decantada a partir de um obstáculo que a torna impossível. Como afirma Orlando Cruxên, em seu livro *A Sublimação* ao abordar o problema da sublimação e amor cortês, no seminário 7 de Lacan,

A dama ocupa, aqui, um lugar central. Graças a ela pode-se ter recompensa, clemência e felicidade. A inacessibilidade da Dama norteia toda uma arte da conversação refinada. O elogio da Dama dá-se em relação inversa à forma real como a mulher era tratada no período medieval, como um mero objeto de trocas. (...) Do ponto de vista da sublimação, ela articula uma verdade da demanda que roga a privação de algo real. Coloca em evidência uma das funções do espelho no narcisismo, aquela de fornecer um limite. O ideal da imagem confere uma totalidade ao que é disforme, disperso. Há no amor cortês, portanto, uma ascese presentificada num rodeio discursivo que leva em conta a suspensão, o corte, a retenção, que não deixam de evocar o coito interrompido e a primazia dos prazeres pré-genitais. (2004 pag. 48/49)

Ao percorrermos as entrelinhas da conquista da Dama, isto permite-nos afirmar que a sublimação opera visando o reencontro de um objeto mítico que não cessa de se esquivar. É o que Lacan declara ao definir a sublimação como a elevação do objeto ao estatuto da Coisa. Sublimar é criar para um Outro, algo que represente o desejo do sujeito ao colocar no mundo um objeto que até então não existia e passa a ter potencia de representação do objeto mítico perdido, pois acena com a possibilidade de seu reencontro. Esse encontro, como o sabemos, só é possível na concretude do significante. Todo objeto artístico, é uma grande constelação de significantes lançado na direção de um público universal que lhe conferirá os significados gerados em sua própria vivência, na maioria da vezes muito distinta daquela do artista que criou este objeto.

2. O ATO CRIATIVO NA CENA CULTURAL CONTEMPORÂNEA

2.1 Os outros olhares sobre a sublimação

Conceitualmente, tudo o que se tratou de sublimação até aqui, via estrada freudiana e lacaniana, sempre teve o artista e a arte como motor sublime. O artista é visto como antena do mundo que sempre antecipa conceitos, lugar donde verdadeiros infernos de subjetividades são recompensados por obras e emoções sublimadas.

Quem, senão, o artista, é capaz de tornar a mulher apenas uma imagem, uma ficção? Sempre através de inexoráveis raciocínios e intuições quanto ao amor, por exemplo, o artista é capaz de demonstrar tamanha ilusão e impossibilidade, já que o real jamais corresponderá ao que foi sonhado e comunicado – onde reside todo o malogro. É através da arte, sendo o amor uma impossibilidade que só é sonhada como devendo ser possível, que se impõe justamente o bordejamento dessa impossibilidade. O trânsito pelos arredores. Válvula de escape para desilusões e fantasias.

Claro está o porque Freud e Lacan usaram artistas para fazerem-se entender, em suas construções conceituais referentes à sublimação. Os artistas, sob determinado ponto de vista, são uns privilegiados em suas dores da alma, cuja matéria-prima é igual a de todo mundo, banhada em angústias, dilaceramentos, depressões, mas esteticamente nos surpreendem fazendo dessas dores belezas estonteantes, alquimias plenamente realizadas onde o tédio, a inação, o estagnado tornam-se aspectos vitoriosos. Ao entrarmos em contato com suas obras é com dificuldade que suportamos uma interpretação possível, mas também é igualmente difícil não nos deixarmos levar pelos que nos toca ao enfrentarmos essa fundamental falta-ser, ali escancarada, na nossa cara.

Mas e o homem comum, esse qualquer um que sente essas mesmas dores, como é que fica em seu corpo? Ele também está inserido contextualmente em modernidade, parte que faz de um mesmo sintoma social nosso de cada dia. Sempre correndo atrás de um alívio qualquer, igualmente medicado (só que pelo

SUS). Os imperativos: Você tem que gozar e você não pode gozar, parece-me o mesmo para todos. O ir e vir de lugar algum para lugar nenhum o mas rápido possível, também está presente no povão.

Ao pensarmos um país como o nosso, entendemos que o vigor antropológico de cada região nos remete à culturas e costumes infinitamente distintos, verdadeiros universos repletos de simbologias e mal-estar. Em cada povoado ou rincão um tipo de canto, de envolvimento, de relação. Quem nos garante que uma canção de ninar de uma tribo do Xingu tem menos importância que o melhor de Villa-Lobos. Que as invenções e os cânticos de uma lavadeira do rio São Francisco, o tecer de uma rendeira da lagoa da Conceição de Florianópolis, que a obra de Artur Bispo do Rosário tem menos impacto simbólico que a música de Chico Buarque.

Artista ou não artista, o imperativo é comum: sublimar é preciso. O enfrentamento e a circunscrição de um vazio existencial através de atos criativos, de produção de reverses, de uma não desistência da experiência sempre dolorosa das nossas dores pode e, quero crer, que se dá, tanto para um sujeito apenado pelo sistema judiciário jogado às agruras do impossível Presídio Central de Porto Alegre, nas mais adversas condições humanas como para o surdo que compõe e canta e para o cego que virou um criativo fotógrafo profissional.

Para tanto, ao contextualizarmos, temos que entender como se formam as relações de poder e que efeitos de realidade se impõem ao homem comum advindo dessas relações sociais. Isto tudo, de alguma maneira, confrontará nossa clínica que estará sujeita à esse jogo de poder na própria relação terapeuta/paciente. É uma realidade bastante complexa que sempre atravessará o processo de subjetivação onde o social marcará significativamente o setting analítico. A clínica não está contida nos limites estritos da relação intersubjetiva do apenas dois, esse processo de subjetivação estará sempre em constante mutação. Ao reinventarmos a intenção do olhar ao focalizarmos o sofrimento psíquico, tanto a preocupação diagnóstica, quanto a definição da cura como objetivo terapêutico encontrarão novos rumos. Neles o pensar desde a sua origem é parte fundamental do experimentar e da produção de novas experiências. Ao produzir subjetividade, que o homem comum também possa provocar modos de existência mais interessantes do que o proposto

pelo senso comum, conseqüentemente mais autônomos, solidários e sensíveis frente à sua vida.

Em seu clássico texto *As Palavras e as Coisas*, Michel Foucault propõe uma diferença entre os homens dos séculos XVII e XVIII e o homem contemporâneo. Nesse sentido, Foucault propõe o conceito de representação como substituto de sublimação, termo que aliás aparece muito pouco em sua obra. “ A linguagem é apenas a representação das palavras; a natureza é apenas a representação dos seres; a necessidade é apenas a representação da necessidade”. (2001, pag 289).

Depois de ter diagnosticado o que permitiu ao homem moderno ver a si mesmo como louco, doente, vivo, falante, trabalhador, criminoso etc, Foucault procurou definir como e porque “Por meio de jogos de verdade o ser humano se reconheceu como homem de desejo”. (2001, pag 290).

Foucault propôs então o termo “estética da existência” como um sinônimo de sublimação, ampliando assim seu discurso sobre o poder como uma das maneiras de tentar entender este processo, desde a antiguidade até a era moderna. Em suas palavras,

Se me interessei pela Antiguidade é porque, por toda uma série de razões, a ideia de uma moral como obediência a um código de regras hoje está desaparecendo, já desapareceu. E a essa ausência responde, deve responder, uma busca, que é a de uma estética da existência. (2001, pag 187).

Na esteira de Foucault, Gilles Deleuze envereda pela mesma dimensão da modernidade, mas com uma diferença, o custo psíquico e social da sublimação. Segundo Deleuze, percebendo o puro insensível, do mundo pós-guerra, a sensibilidade sugere à imaginação novas tarefas, diferentes daquelas propostas pela racionalidade. A imaginação traça então conexões e movimentos mais livres que os definidos pela atividade esquematizante submetida ao entendimento. Nesse sentido, Deleuze propõe exercício da imaginação e da “criação do si mesmo” como uma atividade transcendental.

O embrião, o sonhador ou o artista, são tais sujeitos imaginativos, protagonistas de reaproximações, deslocamentos e saltos, metáforas e metonímias

insuportáveis para todo o sujeito constituído, corpo organizado ou psiquismo consolidado. Nesse mesmo viés o direito e o dever da cultura seria a criação, pelo dissentimento, de novas possibilidades de pensamento e de vida individuais e coletivas - “O que define o pensamento, as três grande formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos”. (1992, pág 71).

Os direitos da arte não estão subordinados aos da filosofia ou da ciência. Para Deleuze as verdades da arte não são menos verdadeiras do que as das outras disciplinas. A arte é então concebida em uma perspectiva negativa de sublimação e de consolação mais que em uma perspectiva afirmativa, produtiva e alegre. Segundo Deleuze a arte é o sinal de uma paixão mortal e de um desejo eterno:

[...] não há outro problema estético a não ser o da inserção da arte na vida cotidiana. Quanto mais nossa vida cotidiana aparece estandardizada, estereotipada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais deve a arte ligar-se a ela [...], como também fazer com que os dois extremos das séries habituais de consumo ressoem com as séries dos instintos de destruição e de morte; (1992, pág 211).

O viver contemporâneo nos impõem novas inquietações e angústias através de uma lógica que precisa ser confrontada por uma ética e estética capazes de exercerem forte resistência frente à potências e forças propostas pelo atual modelo capitalista - altamente consumista, difundido por uma mídia avassaladora e homogeneizada. Não são poucos os manuais, os códigos, as regras que normatizam indivíduos extremamente narcisistas, altamente competitivos longe de um viver autêntico, humano e criativo. A arte foi substituída pela publicidade.

Assim como o artista tem que resignificar suas vivências para a produção de sua própria subjetividade, o homem comum, para ter livre acesso ao seu desejo, tem que querer passar pela sua experiência, através de outros olhares, das diferenças e de muito respeito ao seu tempo, à sua própria história.

Questões relacionadas ao Narcisismo nos levam ao encontro da teoria do desenvolvimento emocional do pediatra e psicanalista inglês Donald Woods Winnicott, onde a ideia do viver criativo aparece como uma maneira que o

organismo tem de viver a seu modo: “A vida de um indivíduo saudável é caracterizada por medos, sentimento conflitivos, dúvidas, frustrações, tanto quanto por características positivas. O principal é que o homem ou a mulher sintam que estão *vivendo a sua própria vida*, assumindo responsabilidade pela ação ou pela inatividade, e sejam capazes de assumir o sucesso dos aplausos ou as censuras pelas falhas”. (Winnicott, 1967, pag 10)

Enquanto no capítulo anterior procuramos entender como Sigmund Freud construiu o conceito de sublimação - através de sua clínica baseada na sexualidade humana compostas principalmente de casos de histerias e neuroses obsessivas, onde o mito do triângulo edipiano e questões relativas a essa sexualidade foram pontos chaves para tanto; e, em um segundo momento, Lacan estruturalmente deu seguimento a esse conceito, utilizando-se também do primado do sexual e do Complexo de Édipo, neste momento dialogaremos também com Winnicott que nos brindará com seu brincar incansável, onde ser, existir e criar tecem a mais fina subjetividade cheia de cuidados e necessariamente de ambientes suficientemente bons.

A relação mãe/bebê foi o principal paradigma para que Winnicott estabelecesse e compreendesse a relação do sujeito com o mundo, onde o ambiente é fator determinante para a diferença entre um eu saudável em relação ao patológico, em que o viver criativo asseguraria uma existência dita verdadeira.

Desde as primeiras horas de seu nascimento, Winnicott não considera inadequado dizer que o bebê está pronto para ser criativo. No que ele chama de primeira mamada teórica, o ser humano se encontraria na posição de estar criando o mundo. Trata-se, evidentemente, de uma necessidade pessoal que se transformará, gradativamente, em desejo. Ao satisfazer a necessidade mais primitiva do bebê, a mãe, ao identificar-se com ele, deve ir ao encontro do momento criativo específico. A mãe espera ser descoberta e o bebê intenciona criá-la. Após a primeira mamada, o bebê começa a ter material com o qual criar. Winnicott em *A Natureza Humana* (1971 – pag. 126), no alto de sua experiência, nos diz ser possível que, aos poucos, o bebê se torna capaz de alucinar o mamilo no momento em que a mãe está pronta para oferecê-lo.

Uma mãe suficientemente boa, para Winnicott, permite que o bebê tenha a ilusão de criar o seio. Ela deve se adaptar com extrema delicadeza às necessidades emocionais do infans, indo ao encontro desse momento criativo observando o comportamento de seu filho, exercitando sua capacidade de identificar-se com ele. Sabe-se que o mundo estava lá muito antes do bebê, mas, claro que o bebê não sabe disso, por isso mesmo é que ele tem a ilusão de que o que encontrou foi por ele criado, fato que só ocorre se a mãe for suficientemente boa.

A engendração de uma experiência criativa se dá, justamente, a partir de uma necessidade indefinível para o bebê ao buscar o contato com um objeto exterior que tem como propósito dar um fim ao desconforto dessa busca. O que Winnicott nos propõe é que, diante deste desconforto, o bebê criará algo que possa aplacá-lo, enquanto que o papel da mãe, como já vimos, será o de oferecer o seio e, ao dar forma a esse objeto externo, esse terá o poder de dar fim a essa inquietação tornando o desejo do bebê apresentável. O bebê terá condições de recriar o seio, sempre que esse desconforto se apresentar, desde que, é claro, a mãe passe a oferecê-lo, fazendo com que a possibilidade criativa se confirme.

Para Winnicott, essa repetição consiste em dar uma sequência à apercepção criativa, percepção essa “objetiva” que garante o primeiro passo para um viver criativo, pois enche de confiança o desejo, considerando esse como fonte de possibilidades criativas. Quanto à motilidade e espontaneidade, o psicanalista inglês, entende que cabe à agressividade esse movimento, ao oferecer meios para a percepção do objeto apercebido, criado. A vida se sustenta e se torna mais interessante e rica através dessa atividade motora que permite encontrar e perceber o mundo que se criou e, é justamente, ao atribuímos a ele uma realidade e certa densidade através do livre exercício da agressividade que conferiremos valor à vida, dando sentido a nossa existência.

Winnicott nos sugere, para tanto, paradoxalmente, que criamos o mundo ao depararmos com ele, ao entrarmos em contato com essa cultura toda, com tudo o que estava presente anteriormente, para tanto, a criação do “nosso” mundo e sua prévia existência nos marcará por toda a nossa vida. Viver criativamente, para Winnicott, é criar o mundo que aí está e se criar a partir dele.

Considerando o caráter lacunar das teorizações sobre a sublimação empreendidas desde Freud até Deleuze, percebe-se uma tendência cada vez maior de remetê-la ao universo da criação artística e do artista, de onde teria se originado. Alguns pontos desse processo, indicam paradoxos que ainda permitem avaliações e teorizações por parte de quem pretenda inserir o conceito de sublimação na realidade do mundo chamado pós-moderno. São eles:

A) A tendência a centrar as análises em grandes figuras da arte antiga e contemporânea, sejam elas Van Gogh ou Arnold Schoenberg.

B) Uma espécie de escotomização em relação ao universo criativo dos “homens comuns”, e de artistas circunscritos a contextos menos amplos do que a obra de criadores consagrados pela história da arte.

C) A quase inexistência de abordagens que vinculem artistas e homens comuns, oriundos de seus contextos locais, às mesmas leis e dimensões que envolvem e dimensionam o trabalho dos assim chamados e confirmados grandes artistas.

Como fica o processo de sublimação na confluência entre o artista, visto aqui em qualquer dimensão? E as possibilidades de vínculo deste como um processo de percepção do artista e sua própria obra, na criação de uma metalinguagem que lhe permita acessar estes elementos e avaliá-los criticamente?

Na questão específica da sublimação, que é o tema deste trabalho, conhecem-se pouquíssimos trabalhos nos quais o artista ao desvendar e analisar seu próprio processo criativo, alude direta ou indiretamente a este princípio. Mesmo teóricos híbridos de críticos e artistas como Adorno (músico) e Roland Barthes (músico e pintor) desviam o tema sublimação, quando falam diretamente de sua arte. Ambos sempre voltam-se para o trabalho de outros músicos, escritores, pintores, etc...

Os processos que impedem estes reconhecidos teóricos e artistas de usarem sua própria obra como modelo de confronto e instituição de padrões de análise, certamente são indicativos da dificuldade ainda enfrentada por muitos de colocar a subjetividade e o sujeito como fonte originária de toda a criação, seja ela teórica e estritamente metodológica ou lúdica e abertamente artística.

Um caso raro e oportuno neste campo é a artista plástica Louise Bourgeois, que em sua obra *Destruição do pai / Reconstrução do pai*, dedicou-se sistematicamente à abordagem da sublimação em seu processo criativo. Crítica de Freud e Lacan, Bourgeois confere à análise de seu processo de sublimação, via objeto artístico um caráter de ponte entre a teoria e a prática, até o presente momento.

Numa simples referenciação de sua importância, bastou uma consulta rápida à Wikipedia para dimensionar a sua centralidade na arte contemporânea encontramos as seguintes informações básicas. Bourgeois estudou no Liceu Fénelon, em Paris, e em 1932 ingressa na Sorbonne para cursar matemática. Abandona o curso, passa a freqüentar diversas academias de arte até 1937, entre as quais Ranson, Julian, Calarossi e La Grande Chaumière, e é aluna de André Lhote, Gromaire, Othon Friesz, Paul Colin e Fernand Léger, sendo profundamente influenciada por este último, que revela sua vocação para a escultura. Em 1938 casa-se com o historiador de arte Robert Goldwater e passa a viver nos Estados Unidos, onde freqüenta o Art Students' League no ateliê de Vaclav Uylacil; nesse período é influenciada pelos cubistas, surrealistas e construtivistas. Em 1945 associa-se aos artistas da geração do expressionismo abstrato e a partir de 1946 mantém contato com Le Corbusier, Juan Miró e Yves Tanguy. Entre as exposições de que participa destacam-se *The Arts in Therapy*, no MoMA, Nova York, 1943; *Les Etats Unis Sculpture du Siècle*, no Musée Rodin, Paris, 1965; *Sculpture American Directions*, National Collection of Fine Arts, na Smithsonian Institution, Washington, 1975; *Louise Bourgeois, retrospectiva 1947-1984*, na Galeria Maeght-Lelong, Paris, 1985; *Documenta*, Kassel, Alemanha, 1992; *Bienal de Veneza*, 1993/1994; *Bienal de São Paulo*, 1996/1998.

Louise Bourgeois desenvolveu uma lógica das pulsões, importando vincular sua obra aos grandes temas do conhecimento ou da literatura e não aos sistemas da arte. Melhor falar então de um material extraído de recalques e embates da vida como abandono e ira, desejo e agressão, comunicação e inacessibilidade do Outro. No confronto permanente entre pulsões de morte, angústia, medo e as pulsões da vida, a obra de Louise Bourgeois é uma dolorosa e triunfante afirmação da existência iluminada pela libido. Nessa obra biográfica e erotizada, transformar

materiais em arte é uma conversão física, não no sentido religioso, mas como a conversão da eletricidade em força. (...) Digamos então que a obra de Louise Bourgeois caminhe pela territorialização de imensidões. São assim o corpo, a casa, a cidade e o desejo. Ou a geometria, a família e a insularidade. Obra anti-platônica, não se satisfaz com o mundo das ideias e conjecturas. Deseja ter um corpo.

Esta arte não despreza a intensa referência ao sujeito. Retira a mulher da zona da sombra da história da arte. E esse sujeito da arte é uma mulher. Depois de Bourgeois, o universo da arte já não será de mulheres no mundo dos homens, nem têm de falar aí a linguagem dos homens, mas tornar presente seu próprio desejo. Moda e roupa são partes de um código identificado com o feminino. A sua obra/escultura “A imensa Aranha (...) é trabalho, doação, proteção e previdência. É da potência da teia oferecer-nos acolhida ou enredar-nos como uma presa: para Bourgeois, ‘a domesticidade é muito importante. Eu a acho avassaladora. Como tem de ser prática, paciente e prendada.’ A afetuosa memória da maternidade está entremeada em várias esculturas.

O processo sublimatório para Borgeois se afirma da seguinte forma,

“A sublimação é um prazer fantástico, mas também um privilégio fantástico. A sublimação é viver no paraíso com a permissão de sua consciência. Mas o preço dessa sublimação, dessa representação, é a ausência de autocompreensão ou mesmo do desejo disso. É humilhante ser um brinquedo nas mãos do medo que o aperta com força”. (...)”Algumas pessoas afirmam que se os artistas fossem analisados deixariam de ser artistas. Discordo. O autoconhecimento torna os artistas melhores artistas. O processo não destrói a capacidade ou o desejo ou a necessidade de se auto-expressar. A ignorância é uma benção, mas o preço do resgate é mantê-lo prisioneiro de seus próprios medos”. (2000 pág. 233)

No campo da relação entre música, sublimação e psicanálise, a questão fica ainda mais complexa, dado o caráter subjetivo e imaterial da música. Mesmo quando trata-se de canção popular, que envolve letra a questão não fica menos difícil, já que a letra aproxima-se diretamente da poesia, o mais subjetivo dos gêneros literários.

Vladimir Safatle em seu livro *Sobre Arte e Psicanálise* (2006) abarca a questão, definindo ao mesmo tempo a relação ambígua e estabelecida desde Freud, entre os principais teóricos da psicanálise e este objeto estético,

No interior do espectro de confrontação entre arte e psicanálise, é bem possível que o campo mais problemático seja a reflexão psicanaliticamente orientada sobre a música. Não só porque a aversão de Freud pela música parece ter sido partilhada por vários psicanalistas, entre eles Lacan, que nunca dedicou qualquer tipo de pensamento sistemático sobre o fenómeno musical, ao contrário do que fez com as outras artes. Mas também porque as análises psicanalíticas dedicadas à música, em sua grande maioria, pouco acrescentaram a uma reflexão sobre o que está em jogo na estruturação da forma musical. Tal situação talvez provenha do fato de a música ter sido a primeira das artes a impor uma autonomização clara de seus processos construtivos formais em relação a tudo que seria extramusical (textos, programas, funções rituais, vínculo à linguagem prosaica). (2006 pag. 163)

Safatle propõe, neste sentido, uma divisão dos textos teóricos que já buscaram abranger a relação entre música e psicanálise, propondo uma tipologia de quatro grupos específicos de teorizações:

a) A maioria de tais trabalhos está orientada para o que poderíamos chamar de análise psicanalítica da escuta”. Trata-se de estudos que procuram determinar os mecanismos de investimento libidinal da escuta musical. O mais conhecido destes trabalhos foi escrito por Theodor Reik (the Haunting Melody). Reik serve-se do sistema de interpretação psicanalítico partindo da análise de sua própria fixação, após a morte de um amigo, a uma melodia da Primeira Sinfonia de Mahler. Isto lhe permite compreender o fenómeno da “melodia obsedante” enquanto expressão de uma representação psíquica recalcada pela consciência. Tais pesquisas não tem muito a ver com uma crítica musical estrita e aproximam-se, na verdade, de uma psicologia da audição. Trabalhos mais recentes como os de Alain Didier-Weil e de Guy Rosolato tendem ir neste sentido.

b) Um segundo grupo importante de textos é constituído por psicobiografias: estudos que se servem da interpretação analítica do romance familiar ou da nosografia do compositor para fornecer uma análise de sua obra. Tal ponto de vista normalmente conduz à redução da obra, pensada aqui principalmente como campo de sublimação de conflitos pulsionais. Ida Macalpine (*Rossini: piano pieces for the primal scene*) e o casal Sterba (*Beethoven and his Family*) são exemplos representativos.

c) O terceiro tipo de textos reúne análises propriamente hermenêuticas de composições musicais. É significativo que a grande maioria destes trabalhos sejam análises de óperas, pois normalmente o estudo da narrativa é privilegiado e a especificidade do material musical não é levada em conta. É isto que vemos por exemplo, nos escritos de Melanie Klein sobre *L'enfant et ses sortilèges* de Ravel e nestes Otto Rank sobre *Don Juan*, de Mozart e sobre o *Lohengrin*, de Wagner.

d) Por fim, há trabalhos que esboçam algo como uma “psicanálise da forma musical”. Nestes casos, encontramos um esforço peculiar de consideração sobre a estrutura formal das obras musicais através da conceitografia analítica. Trata-se de trabalhos que conjugam psicanálise e música sem dissolver a especificidade da análise da forma musical. Tal estilo de análise foi inaugurado por Adorno e o exemplo mais conhecido talvez seja *O Caráter Fetichista da Música e a Regressão da Audição*, de 1938, embora seja possível apontar vários outros textos em que Adorno recorrerá estrutura conceitual psicanalítica para analisar obras musicais de Schoenberg, Stravinsky, Berg, entre outros.

Como se percebe, também aí destaca-se a lacuna, o vazio existente entre o artista criador da música ou da canção e a possibilidade de inserção do sujeito criador como um pensador desde processo, que dirá em termos da relação entre um psicólogo e este mesmo material. Safatle situa essa questão da seguinte maneira:

Este é um ponto fundamental. Toda forma musical traz a pressuposição de uma figura do sujeito, não apenas enquanto agente do processo composicional vinculado à categoria de expressão, mas também como ouvinte que deve se orientar a partir de modos determinados de audição. (2006 pag. 185)

Nesse caso ao contrário de Louise Bourgeois, ainda não existe na música a tradição de um percurso estabelecido no eixo artista-obra-interpretação centrado especificamente no aspecto da sublimação e de como esta se processa através do ponto de vista do próprio artista criador.

2.2 A cena e o ato: A sublimação encarnada

Pensando estes mesmos termos, as ambiguidades e aporias sugeridas até agora no percurso teórico deste trabalho, proponho-me aqui a colocar minha própria obra como artista criador na condição de objeto de análise e teorização sobre as questões anteriormente analisadas e sobre o arcabouço teórico construído em torno delas e aqui mapeado.

O recorte se dará através de duas canções produzidas para o CD *Seis Vira, Doze Acaba* que, inicialmente, tinha como pano de fundo a minha infância, ou melhor, os jogos de bola nos campinhos da infância, esses mini-maracanãs da imaginação fértil e gramados nem tanto.

A ideia foi amadurecendo em direção a um primeiro tempo (seis gols/músicas) e, que depois viraria de lado para acabar em doze. Pensei em dias de sol (campo seco, a bola rolando tranquila) de um lado, e de chuva de outro (onde o campo encharcado dificultaria o drible, o contato dos jogadores seria inevitável e os conflitos e as possíveis brigas e discussões se tornariam evidentes). O primeiro tempo ficou na calma do acústico e o segundo na intempestividade das válvulas e transistores da vida.

As mesmas seis músicas do, digamos lado A (executadas acusticamente) estariam no lado B (onde o caldo entornaria eletronicamente), e assim, veio à tona o *Seis Vira, Doze Acaba*. Seis músicas foram gravadas para depois serem retrabalhadas as suas harmonias e seus ritmos. O andamento das músicas permaneceu o mesmo no lado B, só que ao tratá-las eletronicamente, mesmo sem alterar as melodias e as letras, esteticamente, as músicas, matéria viva que são, parecem de outro lugar, forjadas que foram, em outro ambiente (licença, mister Winnicott), mostraram-se esteticamente mais duras, mais ásperas e desesperançadas.

Como em todo homem a infância não se desgruda, ao contrário, tem caráter de permanência e, ao propor essa temática para o *Seis Vira*, como adulto à época, os conflitos, os assombros, os encontros com o vazio impregnaram os jogos de bola da minha infância (como verdadeiros marmanjões que, à força se

“adonaram” do campinho). Todas as minhas dores do mundo se impuseram com caráter de urgência por atualidade, até porque já era hora de, por total impossibilidade de sujeitar-me ao desejo do Outro, restou-me responder pelo meu desejo. Foi ao contornar esse vazio com a minha palavra, minha música, ao sublimar em minha criação, que esta passou a representar-me a partir de então ao me reinscrever no campo do Outro.

Portanto as músicas compostas para o *Seis Vira, Doze Acaba* de forma alguma foram uma invenção artística concebida com distanciamento. Foi um modo de viver a inevitável e irreparável falta a ser. Vertigens, movimentos em torno de um nada, braçadas contra a corrente, a dor da perda e enganos, o não esquecido, ponteiros-navalha na carne, facas sem fio, espinho sem flor, os quase nada e os muito poucos, rastros de músicas, sílabas de vozes, uma espécie de geometria do abismo sublimada em dois lados de uma mesma música. [Heimlich, Unheimlich]. Som e ruído – conforme o músico e compositor Luiz Tatit,

“...o ruído tratado como um representante das forças antagonistas, sacrificado pelo rito musical. O ruído como uma arma e a música como uma formalização, uma domesticação – a ritualização do uso desta arma numa espécie de simulação de uma perda, da morte. No caso das minhas canções um devir possível de forças coesivas – aquelas que fazem de cada parte do caminho um ponto de bifurcação possível. O processo de composição dessas canções passa pela afirmação, em meio à virulência ruidosa das forças contrárias, que, ainda “a sociedade é possível”. (2007 pag. 238)

Em contraponto com Tatit que remete essa ideia a Jacques Attali, sugiro: de um lado (*Doze Acaba*), o ruído é a violência: ele incomoda. Produzir ruído é romper uma transmissão, desligar, matar. É um simulacro da morte. De outro (*Seis Vira*), a música é canalização de ruído e, portanto, simulacro de sacrifício. Ela é pois sublimação, exacerbação do imaginário, ao mesmo tempo que é criação de ordem social e de integração política.

As seis composições foram concebidas na cidade de Porto Alegre, lugar onde residia e exercia, à época, o meu labor de músico e compositor. Tempo de muitas transformações e mudanças que resultou na decisão de voltar a residir na minha cidade natal. Foi, já em Santa Rosa, que a concepção final, as ideias dos arranjos, a escolha dos músicos, da produção e de um estúdio de gravação que terminei de alinhar esse processo todo.

As duas composições que escolhi para ilustrar este trabalho de conclusão de curso foram: “A Lâmina” e “Pra não Esquecer”. A primeira com música e letra minha e, a segunda também, mas com uma citação de parte de uma poesia de Aureliano Figueiredo Pinto – o dolorido e sublime “O Relato do Enforcado”. *Seis Vira. Doze Acaba* foi produzido, gravado, mixado e masterizado entre novembro de 2006 e junho de 2007 por mim e Gian Calliari no Estúdio Sonora em Santa Rosa, RS.

Começarei me reportando a primeira música citada – “A Lâmina”. O refrão desta canção (...o costume costuma atrair, o costume costuma trair) remete à ideia da obra/escultura de Louise Bourgeois “a imensa Aranha (...) é trabalho, doação, proteção e previdência. É da potência da teia oferecer-nos acolhida ou enredar-nos como uma presa”, para Bourgeois “a domesticidade é muito importante e também avassaladora”. Para querer sair deste conforto e gerar movimento é necessário passar pela experiência, pelo conflito e pela dor. Eis a cadeia de significantes que constituem a letra: Tudo está tão longe / tão adormecido / Que não vale a pena / Sequer lembrar / Tudo está tão longe / Tão adormecido / Que não vale a pena. Não Gosto de você / Não gosto / Não quero mais você / Não quero / Deixo a vontade arrebentar / Como um corpo que cai / Vigésimo andar / E a Lâmina ...Do costume costuma atrair / O costume costuma trair. Vou desligar / E sem até mais tarde.

Já na seguinte canção “Pra não Esquecer”, tenho a referência ombreada e sublime do “Relato do Enforcado” de Aureliano Figueiredo Pinto (importantíssimo poeta rio-grandense, um dos fundadores do tradicionalismo gaúcho do século XIX e, cuja a obra referencia toda a produção da literatura do Rio Grande do Sul), que fala de um homem que resolve, numa noite de lua e vento, sair de casa para desafogar o peito, alegando ir em busca de lenha. Pega fumo e palha e sai. Chega no pé de um angico muito alto e namora o galho “como se olhasse um sobrado, como se fosse comprar” desiludido com o mundo (e trazia também uma corda)...muito bem interpretado em Payada por Jackson De Ley na seguinte primeira parte: “Tudo lhe vinha ao contrário / Nadava contra a corrente / Tudo o empurrava pra trás / Tudo o fazia afundar / Às vezes desacorçoava / Mas renascia a coragem / E já agora, ultimamente / O mundo desmoronava / O mundo não era um mundo / Era uma coisa enjoativa / que se suporta por vício. Nesta mesma música, ainda uso mão de um artifício do indizível justamente no refrão, ou seja, onde a música ganharia em força

e definição, propus um vazio, onde pede letra, sugeri um contraponto de um violino, que com seu arco contorna esse vazio, onde a não palavra torna-se pra lá de eloquente. Eis a letra de “Pra não Esquecer”: Mais um dia destruído / Café passado / Telhados de vidro / Levo a tribo tatuada na memória / pra não esquecer. Sei que nada está perdido / Também sei que o mal / nunca se dá por vencido / Trago o sul bem apertado na garganta / Pra não esquecer. Tenho o coração partido / E uma dor tecendo / Com arame farpado os sentidos / Quis ficar ali socado no meu canto / Pra não esquecer.

Tudo isso parte de uma compreensão de que não há um estilo, um modo de compor que não seja correspondente a um sujeito, homem da verdade, é a sua assinatura estética que o nome próprio repete.

Em resumo, esta análise à posteriori de minha produção como artista, já me permite ver que analogamente à formação em psicologia o fazer artístico se dá através da opção por um padrão que deixa marcas, pistas e diz do sujeito ali instituído e de seus modos de sublimação. Na arte como na clínica, a escolha e construção de um repertório vai caracterizar a atuação do profissional. Os significantes que instituem as marcas desta atuação no artista são extremamente semelhantes aos do psicólogo.

De modo semelhante à trajetória de muitos artistas, minha formação passou por todos os estágios da consolidação de uma obra como músico, para depois direcionar-se à psicologia. Essa dimensão anterior permite um diálogo privilegiado entre o artista e o homem comum (que nunca deixaremos de ser), realidade que vivenciei nos vinte anos iniciais de minha carreira profissional.

Questões intuitivas se revelaram prementes e marcadas pela dimensão do acesso do artista ao inconsciente e à arte, como uma ponte de expressão, onde a sublimação está garantida em sua dimensão cultural e coletiva. Na busca de um conteúdo de estética universal foi necessário passar por um doloroso processo de singularização. A dimensão coletiva da arte, para tanto, relaciona-se com o traço de universalidade do empirismo e da experiência que cada ser criativo pode ter com ela. Sendo que nem todos terão acesso à possibilidade de sublimação, conforme Louise Borgeouis já apontara ao referir-se ao dom que recebera na sua construção como artista.

É voz corrente, a circulação de uma ideia de que a arte teria que proporcionar prazer a quem tem acesso a ela, pois, do contrário não se justificaria a sua existência. Mas, para navegarmos nessas águas da arte contemporânea temos que nos remeter a um timoneiro essencial, com léguas e léguas navegadas pelos sete mares da cultura, o sociólogo, musicólogo e compositor Theodor Adorno que até concorda com a questão do prazer, mas ressalva, é preciso saber que raio de prazer é esse. Sem a menor sombra de dúvida não é o prazer imposto pela indústria cultural que pressupõe diversão, relaxamento, descontração. Isto configura entretenimento para um consumidor que, no momento, não quer pensar nem interpretar absolutamente nada, que se sente desgastado, tanto física quanto psiquicamente em seu cotidiano. A arte, para Adorno, de modo radicalmente oposto, exprime o sofrimento inerente à condição dos seres humanos, cindidos uns dos outros e em si mesmos.

É o caso, por exemplo da música “Construção” de Chico Buarque de Holanda a qual jamais foi usufruída pelos operários da construção civil ali retratados de forma dramática. Estes, ao contrário, representavam a estética de quem gosta de pobreza é rico, pobre gosta de luxo, que caracteriza o chamado comércio musical tendencioso em qualquer que se proponha a ser de “massa. De forma completamente assimétrica, a música tornou-se um clássico entre um público letrado e culturalmente bem informado, situação que engloba toda a obra de Chico Buarque e por extensão, Caetano Veloso, João Gilberto, Tom Jobim e tantos outros.

Vamos ao eixo principal da letra de Chico Buarque de Holanda:

Amou daquela vez como se fosse a última / Beijou sua mulher como se fosse a última / E cada filho seu como se fosse o único / E atravessou a rua com seu passo tímido / Subiu a construção como se fosse máquina / Ergueu no patamar quatro paredes sólidas / Tijolo com tijolo num desenho mágico / Seus olhos embotados de cimento e lágrima / Sentou pra descansar como se fosse sábado / Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe / Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago / Dançou e gargalhou como se ouvisse música / E tropeçou no céu como se fosse um bêbado / E flutuou no ar como se fosse um pássaro (...) Morreu na contramão atrapalhando o tráfego.

Temos aí antecipações de perdas, nostalgias, demarcação de vazios, onde o homem comum, o artista e seu dom criador equivalem-se a uma espécie de deus. Pulsões de vida e de morte e transgressões aparecem ao criar a sua construção, a arte aparece como aquilo que incomoda, que causa estranheza, que força uma fala bordejante, relançando o problema no vazio. A arte revelando-se mais honesta por, justamente constituir-se como criação a partir do furo. Como metáfora da vida.

Tive a oportunidade de fazer uma releitura dessa música no Cd *Entre o Olho e a Garganta* da banda “Estado das Coisas, participando da criação do arranjo e executando um contra-baixo elétrico. Senti visceralmente a força dessa composição. A gente jogou todo o peso discursivo dessa composição nas guitarras distorcidas e nas bases de percussão onde berimbau, surdo, pandeiro e uma cuíca entornaram o caldo de cimento e lágrimas do trabalhador da construção civil brasileira. À medida que fomos construindo o arranjo em estúdio, mal e mal sentíamos os pés, mas buscávamos, freneticamente, rabiscar de nosso jeito a energia ali contida e interpretada por nossos corações, mentes, mãos e instrumentos que mostravam-se vorazes e intrépidos tocados que fomos pelo discurso do mestre Chico Buarque. Eis o sentido de sublimação, onde, novamente, esse processo se aproxima ao fazer artístico.

Após vinte anos de carreira de atividade como músico profissional, autorizo-me a afirmar que o efeito do discurso do psicólogo, assim como, o discurso do músico em relação a sua audiência é a parte que diz do gozo do (s) sujeito (s) instituídos nessa ordem discursiva. Interpreta-se uma canção (nossa ou alheia) como se interpreta a dor de um paciente em sofrimento psíquico. A via de acesso a esse sofrimento será sempre o discurso, a palavra, o som e o silêncio. As pausas, carregadas de significados, abrem brechas por onde o sujeito penetra ou é rejeitado neste jogo entre escuta e as infinitas possibilidades de sentido aí geradas. Simbolizar é uma arte análoga ao sublimar. O acesso ou a negação à estes modos de representação do sujeito em sofrimento psíquico é a estética discursiva que une indissolivelmente o psicólogo ao universo da criação.

3 . CONCLUSÃO

Quando em 1939, às véspera da morte de Freud, Salvador Dali veio visitá-lo para fazer um retrato surrealista, o pai da psicanálise fez uma observação bastante enigmática: “Moisés é a carne da sublimação” (Edmundson, pág 221) . O que Freud quis dizer com esta frase ainda é motivo de muita especulação, assim como o próprio princípio da sublimação ao qual se referia, tendo em vista seu texto *Moisés e o Monoteísmo* recém publicado. Para Freud Moisés havia abdicado de satisfações instintuais mais diretas em nome das satisfações civilizadas e civilizadoras do monoteísmo.

Contudo, Freud sustenta no mesmo texto que a sublimação dói. Ela implica subordinar um aspecto da psique, o id, ao ego e ao superego. Isto cria tensão interna, sofrimento. Moisés sofreu, ao menos na interpretação de Freud, quando forçou-se à sublimar sua raiva diante do prazer dos judeus que traíram Javé, quando ele estava na montanha. Diante da horda que dançava e festejava numa orgia de prazeres, Moisés transformou seu conflito interno na necessidade de representar em si os dez mandamentos que acabara de receber diretamente da sua fonte.

Como o tema desse trabalho é a sublimação, não deixa de ser interessante perceber-se que Freud saiu da vida para entrar na história sem concluir sua teoria do princípio da sublimação. Este é um legado e uma tarefa que correspondem aos compromissos da psicologia contemporânea. É inegável que a sublimação ou a sua impossibilidade são parte integrante da formação da cultura moderna e pós-moderna, que por sua vez nutriu-se de variadas formas na teoria psicanalítica. As artes plásticas, a música, a literatura, o cinema negociam e aproximam-se do princípio da sublimação, como forma discursiva e modo de estruturação.

A questão torna-se mais complexa em relação à psicologia e à psicanálise. Trazendo o conteúdo desenvolvido neste trabalho para o campo da psicologia e seu exercício é possível perceber que o lócus da sublimação está ainda não apenas por ser definido, mas principalmente, por ter seu alcance clínico e terapêutico incorporado às metodologias e técnicas inerentes ao exercício da profissão de psicólogo. Trazendo a análise proposta nos capítulos deste trabalho e aproximando-

a do meu exercício profissional, que se direciona à clínica, posso afirmar que o aspecto lúdico-criativo encontra-se em estado latente na expressão de qualquer ser humano, uma vez que a subjetividade e o inconsciente aí também se encontram.

O acesso aos modos de sublimação de um sujeito em sofrimento psíquico, que incorpore os elementos próprios da música e da estética musical, permitirão ao psicólogo que deles lançar mão um possível acesso aos modos de sublimação de seu paciente, autorizando uma escuta mais “afinada” e uma interlocução igualmente mais pontuada pelos elementos de tensão e repousos próprios das composições musicais.

Claro está, que nem todos os pacientes terão acesso ou possibilidade de sublimação. Não podemos ignorar as inibições e traumas que castram a sublimação ou obliteram esta possibilidade a um grande número de sujeitos submetidos aos processos sociais e culturais contemporâneos. Eles existem e não podem ser negados. Talvez seja por isso que o princípio da sublimação tenha ficado numa espécie de latência ou num grau de importância menor em relação às práticas clínicas. Isto nos impelem, como foi feito ao longo deste trabalho, a necessidade de traçar o percurso histórico deste significante e a percepção dos significados que lhes foram atribuídos até o presente momento.

Podemos concluir, com Winnicott, que a música institui-se no universo do paciente com um objeto transicional que se manifesta desde os primeiros minutos de nascimento e nos acompanhará até o nosso derradeiro instante. Talvez isso ajude a clarear a enigmática frase de Freud, dirigida a Salvador Dalí. Se Moisés é a carne da sublimação, este processo se dá tanto no corpo quanto na psique de qualquer indivíduo. Desta forma o som e o silêncio, formalizados na música são inegavelmente meios de sublimação tanto para quem a produz, quanto para quem a incorpora em eu aparato psíquico, potencializando sublimações intersubjetivas que podemos reconhecer como a própria encarnação (conforme a metáfora de Freud) dirigida logo a quem!, deste processo.

Considerando que o meu percurso anterior à formação como psicólogo incluiu duas décadas de profissionalismo musical, não posso deixar de perceber a importância da sublimação na construção de uma atuação clínica marcada por esta

experiência. Durante os estágios pude elaborar de forma acadêmica e sistemática essa relação, percebendo empiricamente que que todas as estruturas às quais tive acesso durante meu processo de formação incluíam a música e as questões culturais como parte integrante do universo daquilo que neste trabalho chamamos de homem comum.

Afinal, é deste homem comum que se trata o verdadeiro elemento de sentido quando pensamos em termos de clínica. Não tem sentido em pensar-se no direcionamento da estética musical apenas para alguns pacientes privilegiados cuja a formação inclui um acesso mais sistemático a uma cultura mais refinada. É justamente para as pessoas que não tem acesso a este universo que a sublimação parece ter sido negada, quando na verdade trata-se de uma questão de condução e de reconhecimento. Sublimar vem de sublime, o que indica uma aposta na natureza estética e lúdica de qualquer ser humano.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor: Teoria Estética – São Paulo. Martins Fontes. Ed. 1990.

BOURGEOIS, Louise / Marie-Laure Bernadac / Hans Ulrich Obrist: Louise Bourgeois, Destruição do Pai, Reconstrução do Pai. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000.

CASTEL, Sissi: Sublimação – Clínica e Metapsicologia – São Paulo: Escuta, 2007.

CRUXÊN, Orlando: A Sublimação – Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2004.

DELEUZE, Gilles – Conversações – Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.

EDMUNDSON, Mark – A Morte de Freud: O legado de Seus Últimos Dias – Rio de Janeiro, Ed. Odisséia. 2009.

FRANÇA NETO, Oswaldo: Freud e a Sublimação: Arte, Ciência, Amor e Política – Belo Horizonte. Editora UFMG, 2007.

FREUD, Sigmund: Extratos dos Documentos dirigidos à Flies – Vol I (1886-1889). Traduzido por Jayme Salomão. Editora Imago – Rio de Janeiro, 1996

FREUD, Sigmund: Três Ensaio Sobre a Sexualidade – Vol. VII (1901-1905 pág. 167). Traduzido por Jayme Salomão. Editora Imago – Rio de Janeiro, 1996.

FREUD, Sigmund: Moral Sexual Civilizada e Doença Nervosa Moderna – Vol IX (1908) , Traduzido por Jayme Salomão. Editora Imago – Rio de Janeiro, 1996.

FREUD, Sigmund: Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e Outros Trabalhos. Vol XI (1910). Traduzido por Jayme Salomão. Editora Imago – Rio de Janeiro, 1996.

FREUD, Sigmund: Sobre o Narcisismo: Uma Introdução. Vol. XIV (1914-1916 – pág. 101) Traduzido por Jayme Salomão. Editora Imago – Rio de Janeiro, 1996.

FREUD, Sigmund: Além do Princípio do Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920-1922). Traduzido por Jayme Salomão. Editora Imago. Rio de Janeiro, 1996.

JONER, Cláudio Fernando. Seis Vira, Doze Acaba. Santa Rosa. Public Conection. 2007.

LACAN, Jacques O Seminário 7, A ética da Psicanálise (1959-60). Versão de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KEHL, Maria Rita: Sobre a Ética e Psicanálise – São Paulo; Companhia das Letras. 2002.

FOULCAUT, Michel: Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária. 2001.

SITE: http://pt.wikipedia.org/wiki/Louise_bourgeois. Consultado em 25 de maio de 2012, às 17h.

TATIT, Luiz – Semiótica da Canção. São Paulo. Editora Escuta, 2007

WINNICOTT, Donald Woods (1967). O Conceito de Indivíduo Saudável. In. Tudo começa em Casa. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

_____ (1971) A Natureza Humana – Rio de Janeiro; Imago Ed., 1990 – tradução de Davi Litman Bogomoletz.