

UNIJUÍ – UNIVERSIDADE REGIONAL DO NOROESTE DO ESTADO DO RIO
GRANDE DO SUL

DHE – DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES E EDUCAÇÃO

CURSO DE PSICOLOGIA

A CANÇÃO DA FALTA:

Sublimação e Mal-estar pelo Discurso Musical na Contemporaneidade

CRISTIANO VILLANI MELCHIOR

SANTA ROSA, RS

2019

CRISTIANO VILLANI MELCHIOR

A CANÇÃO DA FALTA:

Sublimação e mal-estar pelo discurso musical na contemporaneidade

Trabalho de Conclusão de Curso de Psicologia, Departamento de Humanidades e Educação da Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul – UNIJUÍ, como requisito parcial para obtenção de título de Psicólogo.

Orientadora: Prof^a Ms Betina Beltrame

SANTA ROSA, RS

2019

UNIJUÍ – UNIVERSIDADE REGIONAL DO NOROESTE DO ESTADO DO RIO
GRANDE DO SUL
DHE – DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES E EDUCAÇÃO
CURSO DE PSICOLOGIA

CRISTIANO VILLANI MELCHIOR

A CANÇÃO DA FALTA:

Sublimação e mal-estar pelo discurso musical na contemporaneidade

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Ms. Betina Beltrame (UNIJUÍ)

Prof. Dr. Gustavo Hector Brun (UNIJUÍ)

Santa Rosa (RS), 12 de dezembro de 2019

*Para minha esposa, Caroline Rutzen Melchior
e aos meus pais, Homero e Maria Teresinha.*

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Caroline Rutzen Melchior por toda paciência, compreensão e força ao longo desses anos de apoio incondicional. Este trabalho tem também a sua assinatura.

Aos meus pais, Homero Melchior e Maria Teresinha Vilani Melchior, pela determinação e fé que sempre tiveram ao apostar e incentivar essa caminhada até este momento.

À psicóloga Arlene Bender, madrinha querida, por todo incentivo intelectual e pessoal ao longo desse período.

À minha orientadora neste Trabalho de Conclusão de Curso, prof^a Ms. Betina Beltrame, pela dedicação, seriedade e comprometimento para que este trabalho pudesse ser concluído.

A todos os professores que fizeram parte da minha formação e contribuíram para a construção do conhecimento ao longo deste percurso.

“O vaso dá uma forma ao vazio e a música ao silêncio”.

Georges Braque

RESUMO

O objetivo deste trabalho de conclusão de curso é fazer uma revisão do conceito de sublimação a partir de Freud, Lacan e Didier-Weill, buscando um diálogo também com autores não só da psicanálise, mas também de outros campos, como a filosofia, a sociologia e, sobretudo da música. A fim de pensar a linguagem musical como indicador do mal-estar no discurso contemporâneo, se faz uma análise do surgimento do pensamento musical, relacionada à sublimação, mas também como forma indissociável e paralela ao nascimento do sujeito do inconsciente. Para tanto, será realizado uma pesquisa bibliográfica a partir de autores como Marx (2013), Adorno (2002), Marcuse (1973), Wisnik (2017), dentre outros, com o intuito de pensar os efeitos entre música artística versus música comercial ao situar o mal-estar contemporâneo pelas produções da indústria cultural. O foco principal foi pensar o discurso musical como fato inerente ao discurso social, mas também ao surgimento do sujeito do inconsciente, situado numa condição existencial para muito antes da palavra. Tratar-se-á de uma análise do som e alguns elementos musicais (dentre eles a pulsação, compasso, ritmo) na ordem da pulsão invocante. Assim, tomando-se o conceito lacaniano de elevação do objeto à dignidade da *Coisa - das Ding* - como condição atemporal no psiquismo e constituinte das produções culturais vinculadas ao registro da sublimação enquanto circundante desta falta.

Palavras-chave:

Sublimação, Psicanálise, Cultura, Música, Contemporaneidade.

ABSTRACT

The aim of this course conclusion paper is to review the concept of sublimation from Freud, Lacan and Didier-Weill, seeking a dialogue also with authors not only from psychoanalysis, but also from other fields, such as philosophy, sociology and especially the music. In order to think of musical language as an indicator of malaise in contemporary discourse, we analyze the emergence of musical thinking, related to sublimation, but also as an inseparable and parallel form to the birth of the subject of the unconscious. To this end, a bibliographic research will be conducted from authors such as Marx (2013), Adorno (2002), Marcuse (1973), Wisnik (2017), among others, in order to think about the effects between artistic music versus commercial music, at the same time. situate contemporary malaise by the productions of the cultural industry. The main focus was to think of musical discourse as a fact inherent in social discourse, but also in the emergence of the subject of the unconscious, situated in an existential condition long before the word. This will be an analysis of sound and some musical elements (including the beat, compass, rhythm) in the order of the invoking drive. Thus, taking the Lacanian concept of elevation of the object to the dignity of the Thing - das Ding - as a timeless condition in the psyche and constituent of cultural productions linked to the record of sublimation as surrounding this lack.

Key words:

Sublimation, Music, Culture, Contemporary, Psychoanalysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – A SUBLIMAÇÃO NA TEORIA FREUDIANA.....	11
CAPÍTULO II – A SUBLIMAÇÃO EM LACAN E O INDUSTRIALISMO CULTURAL COMO INDICADOR DO MAL-ESTAR NA CONTEMPORANEIDADE	34
CAPÍTULO III – DO SENTIDO DO SOM NO PSIQUISMO AO CONTORNO DA FALTA PELA SUBLIMAÇÃO EM MÚSICA	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80

INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso buscará situar o mal-estar na contemporaneidade pelo discurso musical, analisando o vínculo entre sublimação e música, não apenas do ponto de vista individual, mas também no âmbito da cultura. O objetivo principal é demonstrar a relação do processo sublimatório, desde sua origem em psicanálise até sua transversalidade em outros campos do conhecimento, neste caso a música enquanto discurso.

Tomando os textos de Freud e Lacan como base principal desta pesquisa e, a fim de aprofundar o tema, se trará uma discussão com outros autores (sobretudo dentro do pensamento psicanalítico), mas também em outras áreas (tais como sociologia, filosofia e musicologia). A fim de dar conta do entrecruzamento de conceitos que perpassam também o fenômeno da sublimação, se abordará também outros, como a pulsão, a *Coisa - das Ding*, discurso, *bejahung* (afirmação), entre outros.

A metodologia aplicada foi a revisão bibliográfica que, segundo Gil (2002), é aquela baseada em material já elaborado, como livros e artigos científicos, assim como jornais, revistas especializadas (tanto físico como em ambiente virtual) desde que, reconhecidos pelos órgãos acadêmicos competentes.

A escolha do tema visa ampliar a pesquisa da sublimação ligada à linguagem musical, uma vez que foram muito poucos os autores em psicanálise que se dedicaram ao problema. Além disso, pensar o discurso musical pelo olhar psicanalítico pode ser uma ferramenta de grande utilidade ao situar questões referentes ao mal-estar social no âmbito da psicologia, através de uma análise destas obras enquanto produções na cultura.

Por isso, no capítulo um, a fim de possibilitar um diálogo sobre a construção histórica da sublimação em Freud, será apresentada de forma cronológica a construção desta temática, bem como de outros conceitos relacionados que serão discutidos na medida em que forem solicitados.

No capítulo dois a sublimação será revisada e ampliada, mas pela perspectiva lacaniana de elevação do objeto à dignidade da *Coisa - das Ding*. Ampliada no sentido que será desenvolvida sua relação com o social, seus movimentos históricos e sua influência na natureza da sublimação, pensada no seguinte viés: arte versus mercado. Neste momento, serão apontadas algumas referências ao mal-estar

contemporâneo situadas historicamente e produzindo efeitos na subjetividade do indivíduo e também na cultura. A música tomará parte nesta discussão como forma de contornar esse mesmo mal-estar, mas também orientar a discussão para algo que está para muito mais além na constituição psíquica do sujeito.

Desta forma, o último capítulo buscará uma aproximação entre a linguagem musical em suas origens, a sublimação e o inconsciente primitivo do homem (enquanto lugar de afirmação de nascimento do sujeito), numa ordem que poderia ser situada anteriormente ao nascimento do significante. Seguido das considerações finais e das referências utilizadas para esta pesquisa, se fará uma retomada geral com intuito de responder ao problema que este trabalho de conclusão se propôs a desenvolver.

CAPÍTULO I – A SUBLIMAÇÃO NA TEORIA FREUDIANA

Tratar sobre o conceito de sublimação a partir da psicanálise nos remete invariavelmente ao nível estrutural da pulsão, enquanto destino e, ao mesmo tempo, ao campo da cultura. Ao longo de sua obra, Freud não deixou especificamente nenhum texto (e se o elaborou não se teve conhecimento até então) sobre o referido conceito, assim como o fez em outros em sua metapsicologia. No entanto, as referências e a relevância que dá ao termo sublimação em sua obra são inúmeras e serão discutidos neste primeiro capítulo bem como, uma revisão histórico-cronológica acerca de sua inserção nos textos freudianos sobre essa temática.

Nasio (1997) indica que a: "sublimação não é tanto uma satisfação quanto a aptidão da pulsão para encontrar novas satisfações não sexuais. Sublimação quer dizer, acima de tudo, plasticidade, maleabilidade da força pulsional. (NASIO, 1997, p.92). Na perspectiva de Laplanche e Pontalis (2001), a sublimação é antes de tudo um processo que serve para explicar as atividades humanas com o desvio da meta sexual para outra não-sexual. Ocorre que a força da pulsão sexual torna-se o elemento catalisador de produções culturais como a arte e a investigação intelectual. Assim, "a pulsão é sublimada na medida em que é derivada para um novo objetivo não sexual e em que visa objetos socialmente valorizados". (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p.495).

Os mesmos autores ainda indicam que Freud vincula o termo a dois sentidos: primeiro enquanto acesso a algo na ordem do sublime, grandioso e elevado enquanto ideal (tais ideais variam obviamente de uma sociedade para outra e está vinculada historicamente, no caso da arte). Em segundo lugar enquanto processo químico de um determinado corpo, na passagem direta de um estado sólido para o estado gasoso (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001). Ao vincular sublime e sublimação (em química) se deduz que ambas estão vinculadas justamente em um processo (e não necessariamente no objeto em si) de estado de transição da pulsão em dois registros: cultural e orgânico, respectivamente.

O dicionário de psicanálise de Laplanche e Pontalis (2001) indica que a sublimação tem duas conotações. A primeira visa determinados objetos que estão elencados como privilegiados dentro do laço social e que orientam, por exemplo, a cristalização de uma obra de arte. A segunda, como estrutura inerente a determinado corpo. Ou seja, "sob determinadas condições físicas provoca alteração

em seu estado modificando sua forma e rompendo ligações que o sustentavam enquanto corpo em si até esse ponto”. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p.495).

Na visão de Roudinesco e Plon, assim, a sublimação é considerada por Freud como um dos destinos da pulsão: “a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico do homem”. (ROUDINESCO, PLON, 1998, p. 628).

Sua incidência pode ser verificada tanto no plano cultural: arte, ciência, religião, como valor de exaltação, transcendência, sublime, quanto no desenvolvimento psíquico do sujeito enquanto mecanismo de defesa contra a irrupção do sexual na infância. No entanto, a sublimação está relacionada à outra etapa da infância que ocorreria entre cinco e seis anos, momento da resolução do complexo de Édipo e retraimento do desenvolvimento sexual infantil, possibilitando à criança um novo momento em seu desenvolvimento. Freud chamou esta fase de período de latência que seria

[...] o declínio da sexualidade infantil (aos cinco ou seis anos) até o início da puberdade, e que marca uma pausa na evocação da sexualidade. (...) uma diminuição das atividades sexuais, a dessexualização das relações de objeto e dos sentimentos (e, especialmente, a predominância da ternura sobre os objetos sexuais), o aparecimento de sentimentos como o pudor ou a repugnância e de aspirações morais e estéticas. (...) tem origem no declínio do Complexo de Édipo; corresponde a uma intensificação do recalque (...) a uma transformação dos investimentos de objetos em identificações com os pais e a um desenvolvimento das sublimações. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 263).

Dessa forma, do ponto de vista da clínica, a mudança do alvo sexual vinculado ao objeto para outro não sexual (no caso da sublimação) abriria a possibilidade de um compartilhamento de satisfação ao nível do social e de cunho terapêutico. Sublimar uma determinada pulsão equivale justamente na mudança de alvo, já que a finalidade da pulsão é sempre uma satisfação, que será conquistada dessexualizando o objeto e, conseqüentemente, permitindo a passagem para uma satisfação não-sexual.

Do ponto de vista metapsicológico, Nasio (1997) sustenta justamente isso: que a sublimação se encontra no entrecruzamento de outros conceitos fundamentais como a teoria da pulsão. As teorias acerca dos mecanismos de defesa do ego e a teoria lacaniana da *Coisa* – a possibilidade de dar-lhe um contorno, por exemplo, a arte como forma, a um vazio “*das Ding*” que não tem representação. A *Coisa*

irrepresentável passaria então a ter através do objeto artístico, uma representação, um delineamento, uma elevação do objeto ao nível do sublime.

Pode-se vincular ainda além dos textos freudianos, autores como: Santos (2014), Mendes (2011), Nakazu (2007), entre outros, que desenvolvem o tema junto a conceitos como: o narcisismo, a identificação, a pulsão de morte, bem como o complexo de Édipo, a castração e o recalque, na busca de uma aproximação conceitual mais sólida da sublimação.

Analisar-se-á a partir de agora, a sublimação na teoria freudiana a fim de situar uma breve síntese histórica. Para que se possa estabelecer uma linha de pensamento exposto por Freud no decorrer de sua obra, se buscará manter uma linha cronológica acerca de suas publicações, onde a sublimação aparece de forma mais incisiva.

O investimento libidinal que sustentaria um determinado sintoma psíquico está vinculado na natureza da fixação da libido e na dificuldade de redirecionar essa para outros objetos. Freud (1892-93) no texto: *Um caso de cura pelo hipnotismo*, em uma nota de rodapé discutia a fixação, do ponto de vista psicanalítico, como tendo “dois empregos – fixação de uma pulsão a um objeto e fixação de uma pulsão em determinado ponto de seu desenvolvimento”. (FREUD, 1892-93, p. 167).

No apêndice: A do *Projeto para uma psicologia científica* (1950 [1895]) aponta que a compreensão sobre o conceito de fixação só ocorreu mais para frente em sua obra:

[...] com o advento da hipótese dos pontos de fixação e das organizações pré-genitais no desenvolvimento da libido. Aí foi possível compreender o efeito da frustração como causa da regressão da libido para algum ponto de fixação anterior. (FREUD, 1950 [1895], p. 399).

A sublimação em Freud (que será conceitualizada apenas nos anos seguintes das primeiras publicações) será concebida como uma defesa do eu contra a manifestação violenta dos impulsos sexuais, ligadas à rememoração da lembrança sexual intolerável. Ao longo de sua obra a evolução do conceito de sublimação acompanhou o percurso da teoria das pulsões. É adequado lembrar aqui, que a clínica das neuroses, o estudo da melancolia, do sadismo, da agressividade, contribuiu para o entendimento, elaboração e o funcionamento do aparelho psíquico

a respeito da pulsão e, conseqüentemente e indiretamente da sublimação, no decorrer de sua teoria.

Nas cartas para Fliess, em 1897, Freud se interrogava acerca da estrutura da histeria descobrindo que a criação da fantasia como forma de distorção do conteúdo recalçado era uma maneira de possibilitar uma versão menos dolorosa do mesmo. Uma espécie de purificação/sublimação: “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”. (NASIO, 1997, p.87).

Contudo, segundo Nakazu (2007), é no caso Dora (publicado em 1905) que Freud traz a primeira menção ao conceito de sublimação como mecanismo de defesa e que conservará basicamente as mesmas proposições no decorrer de sua teoria.

Sua primeira aparição reúne ideias subjacentes a sua definição que se conservarão até o final da obra: a sublimação é um mecanismo de defesa contra as pulsões, deforma e modifica um conteúdo desagradável; implica uma mudança de meta das pulsões sexuais em direção a metas elevadas; e proporciona a força motriz para diversas conquistas culturais. Favorecendo um destino para as pulsões sexuais diferente da repressão, a sublimação modifica sua meta retirando o componente sexual – a finalidade sexual ou o modo de satisfação sexual é substituído por outro modo de satisfação mais elevado. (NAKASU, 2007, p. 13).

Para Freud (1905), a substituição (sublimação) da satisfação refere-se às chamadas pulsões perverso-polimorfos da criança (no sentido de desenvolvimento psíquico) ligadas em sua totalidade indiferenciada. O autor traz a perspectiva de explicá-las a partir de um redirecionamento para alvos distintos e aceitos socialmente (nível cultural) através do processo sublimatório (aqui como função de defesa), a saber: a transição das pulsões perversas para pulsões parciais seria uma condição para que o alvo da pulsão encontrasse um objeto que fosse mais bem aceito socialmente, direcionando então a pulsão para alvos mais elevados.

As perversões não são bestialidades nem degenerações no sentido patético dessas palavras. São o desenvolvimento de germes contidos, em sua totalidade, na disposição sexual indiferenciada da criança, e cuja supressão ou redirecionamento para objetivos assexuais mais elevados – sua “sublimação” – destina-se a fornecer a energia para um grande número de nossas realizações culturais (FREUD, 1905, p. 55-56).

A publicação do caso Dora os *Três Ensaio*s em que Freud, também fará menção acerca desse processo enquanto função do desenvolvimento psíquico da criança, denominando o que chamou de período de latência.

As moções sexuais desses anos de infância seriam, por um lado, inutilizáveis, já que estão diferidas as funções reprodutoras – o que constitui o traço principal do período de latência -, e por outro, seriam perversas em si, ou seja, partiriam de zonas erógenas e se sustentariam em pulsões que, dada a direção do desenvolvimento do indivíduo, só poderiam provocar sensações desprazerosas. Por conseguinte, elas despertam forças anímicas contrárias (moções reativas) que, para uma supressão eficaz desse desprazer, erigem os diques psíquicos já mencionados: asco, vergonha e moral (FREUD, 1905, p. 168).

Nos *Três Ensaio*s a sublimação é concebida como uma formação reativa da pulsão onde o conceito de superego será responsável na edificação destes “diques psíquicos” e ao mesmo tempo como organizadores destas “sensações desprazerosas” no período de latência. Em 1915 é acrescentada uma nota de rodapé neste mesmo texto onde Freud faz uma diferenciação entre sublimação e formação reativa como dois processos conceitualmente diferentes. Ele aprofundará esta discussão em sua teoria em textos como *Introdução ao Narcisismo* (1914) e *O Ego e o Id* (1923), quando trará a conceitualização da pulsão de morte, sobretudo a partir de 1920,

Diante do exposto, faz-se necessária situar melhor o conceito de pulsão na teoria psicanalítica para discussão posterior da sublimação. É no ano de 1905 no texto *Três Ensaio*s que aparece pela primeira vez o conceito de pulsão. Foi acrescentada uma nota em 1915, na qual Freud descreve como

(...) o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente, para diferenciá-lo do “estímulo”, que é produzido por excitações isoladas vindas de fora. Pulsão, portanto, é um dos conceitos da delimitação entre o anímico e o físico. (FREUD, 1987, p. 159).

Nesse momento, Freud delineia as pulsões em duas categorias. Em primeiro lugar, as chamadas pulsões de autoconservação (ligadas à satisfação das necessidades primárias, ou seja, biológica como fome, sede, entre outros). Em segundo lugar, as pulsões sexuais, ligadas às zonas erógenas e que ele chamou também de pulsões parciais.

O caráter sexual das pulsões parciais, cuja soma constitui a base da sexualidade infantil, define-se, num primeiro momento, por um processo de apoio em outras atividades somáticas, ligadas a determinadas zonas do corpo, as quais dessa maneira adquirem o status de zonas erógenas. Assim a satisfação da necessidade de nutrição, obtida através do sugar, é uma fonte de prazer, e os lábios se transformam numa zona erógena, origem de uma pulsão parcial. Num segundo momento, essa pulsão parcial, cujo caráter sexual é assim ligado ao processo de erotização da zona corporal considerada, separa-se de seu objeto de apoio para tornar-se autônoma. Funciona então de maneira autoerótica. (ROUDINESCO, 1998, p. 629).

É justamente no texto sobre os *Três Ensaios* de 1905 que Freud especifica o direcionamento da pulsão, ou seja, seu destino, apontando as conseqüências para o sujeito. No entanto, tal percepção não foi uma conclusão que ele criou isoladamente. Pelo contrário, apoiou-se em outros estudiosos (inclusive de Fliess com que tomou de empréstimo o termo “latência sexual infantil”) para aplicar sua teoria da sexualidade, chegando a ser, uma primeira descrição do processo sublimatório.

Os historiadores da cultura parecem unânimes em supor que, mediante esse desvio das forças pulsionais sexuais das metas sexuais e por sua orientação para novas metas, num processo que merece o nome de sublimação, adquirem-se poderosos componentes para todas as realizações culturais. Acrescentaríamos, portanto, que o mesmo processo entra em jogo no desenvolvimento de cada indivíduo, e situaríamos seu início no período de latência sexual da infância. (FREUD, 1905, p. 168).

Nesse momento da sua teoria, Freud postula que a sexualidade irá se estruturar a partir da saída que a pulsão sexual tomar. Mendes (2011) traz um esquema prático sobre essas três possibilidades: a primeira na forma de perversão. Segundo, enquanto recalque – conduzindo ao aparecimento do sintoma e conseqüentemente estruturando uma neurose. E por último, a sublimação como formação reativa à neurose, contornando-a e possibilitando um desvio da pulsão para outro objeto de maneira dessexualizada. Isso abre espaço, segundo a mesma autora, para a formação de traços de caráter, podendo conduzir então para a disposição artística. E a mesma autora indica ainda:

A supressão pela formação reativa é uma subespécie de sublimação. Ela se inicia no período de latência e continua por toda a vida, formando o que se chama de caráter, ele é construído, em grande parte do material das excitações sexuais e se compõe de pulsões que foram fixadas desde a infância, e de construções que são alcançadas por meio da sublimação e ainda de outras construções que são empregadas com eficácia para conter impulsos perversos, que foram reconhecidos como inutilizáveis (MENDES, 2011, p. 58).

A mesma autora descreve o processo vinculando-o a um traço de caráter. Ao tomar esse argumento de uma esfera individual para uma coletiva é possível elaborar uma análise acerca da constituição do sujeito. A arte e principalmente o discurso musical podem se tornar indicadores do mal-estar enquanto causa e consequência da elaboração da sexualidade como um todo: o recalque para a formação de sintomas neuróticos e a sublimação como forma de representação e satisfação pulsional.

Recalque e sublimação aparecem paralelamente, na maioria das vezes, porque são os dois pólos extremos das vicissitudes das pulsões. São as mais importantes formas da realização sexual direta. No recalque, o sujeito permanece preso ao sexual, que é o ponto de referência para ele, no nível do proibido. Na sublimação, o sujeito deixa a referência à satisfação sexual direta e lida com ela na sua dimensão de impossível. Esse impossível da satisfação que está em jogo na pulsão encontra na sublimação sua possibilidade de manifestação plena, pois a sublimação revela a estrutura do desejo humano como tal, ao evidenciar que, para além de todo e qualquer objeto sexual, esconde-se o vazio da coisa, do objeto enquanto radicalmente perdido. (MENDES, 2011, p. 58).

Para a psicanálise, é justamente essa energia dessexualizada (entendida como o impulso ou libido criativa) responsável pela criação artística, as produções científicas, aos mitos, as religiões ou ainda ao esporte. Dessa forma, podemos vincular as raízes e a energia do processo de sublimação como pulsionalmente sexuais enquanto a conclusão desse processo como uma realização não sexual (NASIO, 1997).

A partir de 1908 em *Moral Sexual Civilizada e Doença Nervosa Moderna*, a dimensão cultural aparece de maneira mais enfática como resultado da renúncia pulsional frente às exigências da sociedade moderna e da educação moral e em decorrência da sublimação. Nesse texto, Freud enfatiza que

Nossa civilização repousa, falando de modo geral, sobre a supressão dos instintos [...]. Dessas contribuições resulta o acervo cultural comum de bens materiais e idéias [...] sua capacidade de deslocar seus objetivos sem restringir consideravelmente a sua intensidade. A essa capacidade de trocar seu objetivo sexual original por outro, não mais sexual, mas psiquicamente relacionado com o primeiro, chama-se capacidade de sublimação. (FREUD, 1908, p.173 – 174).

Nesse momento, Freud reflete sobre o resultado do desvio pulsional acerca da satisfação pelo sintoma produzido a partir do laço social e cristalizado na cultura. A sublimação é definida como o redirecionamento da cota de intensidade libidinal

(outra parte seria satisfeita pela via sexual direta) desviada para o trabalho cultural possibilitando uma saída menos dolorosa do que o recalque na produção do sintoma.

Santos (2014) refere-se a esse texto concordando que o sujeito estaria “fadado a neurose” e que “o destino sinaliza para certo empobrecimento subjetivo”. (SANTOS, 2014, p. 108). Nakazu (2007) aponta também, que a severidade da educação favoreceria a produção de sintomas uma vez que o sujeito perderia a capacidade de “criar e de gozar”, caindo então no adoecimento.

Infelizmente, nem todas as pessoas tem essa capacidade de sublimar. A grande maioria estaria fadada a neurose. “A tarefa de dominar um instinto tão poderoso quanto o instinto sexual, por outro meio que não a sua satisfação, é de tal monta que consome todas as forças do indivíduo”. (FREUD, 1987, p. 178). Em síntese, a doença seria o caminho natural para a pulsão, uma vez que a repressão dos instintos sexuais produziria as fantasias, frutos do recalque.

Freud admitia a ideia de que apenas poucas pessoas, nesse caso os artistas, eram capazes de efetuar uma saída que não fosse nem pelo lado da perversão e nem pelo lado do recalque. A produção de obras de arte, mais especificamente da literatura, a linguagem artística que ele elencou com maior ênfase em seu trabalho torna-se assim, motivo de interrogação acerca da origem da inspiração dos escritores.

Em 1908 com *Escritores criativos e devaneio*, Freud se questiona justamente de onde vem a capacidade criativa, imaginária dos escritores para criação de suas obras. Aqui o autor busca uma aproximação entre a criação imaginária da criança ao brincar e a inspiração do escritor criativo.

Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrada? A antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real (...). O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério (...) enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. (FREUD, 1908, p. 135-136).

O vínculo com a realidade mantém ambos no registro sublimatório, pois garante sua permanência no campo da alteridade. Segundo o mesmo autor, a criança brinca de ser adulto e tira desta atividade uma grande satisfação. Enquanto o escritor utiliza suas fantasias (mesmo as que poderiam provocar repugnância ou

vergonha) com arte e técnica apresentando-as e proporcionando prazer aos leitores, onde imaginário e real mantém suas bordas bem delimitadas.

Freud sublinha ainda em “*Escritores criativos...*” certo vínculo entre sublimação e brincar. Ambos tratam da relação imaginária com o objeto preservando o princípio da realidade. A forma de lidar com o real: na criança a partir do que ela recorta enquanto discurso e introjeta para si uma montagem ou jogo subjetivo que o brincar irá delinear. No escritor ou artista, enquanto sublimação de determinadas fantasias na produção da obra de arte.

Desta maneira, ambos criança e artista, não precisam abrir mão de sua satisfação e imaginação em virtude do recalque. Suas fantasias adquirem um contorno que pode ser desfrutado para além. Para a maioria dos adultos, Freud (1908) aponta a dificuldade que é renunciar ao prazer que tinham ao brincar, e mais ainda:

Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado. Da mesma forma, a criança em crescimento, quando pára de brincar, só abdica do elo com os objetos reais; em vez de brincar, ela agora fantasia. (FREUD, 1908b, p. 36).

Portanto, são nas produções imaginárias, nos devaneios, nas fantasias, nesse entremeio da singularidade do sujeito com o entorno cultural que as possibilidades de trocas simbólicas através da linguagem, marcam a satisfação pela via sublimatória. Primeiramente, é o núcleo familiar que faz circular, a partir da idealização dos pais em investimento de desejo na criança, o qual ela busca responder. Num segundo momento, mais tardiamente, as produções culturais no âmbito do social e, mais especificamente e o que nos interessa aqui, a perspectiva com a arte musical (esta discussão será retomada nos capítulos seguintes deste trabalho).

Veremos no capítulo dois e três que este social é representado de forma discursiva, pois não apenas a função familiar, senão a cultura será aquilo que introduzirá o sujeito a uma escala de valores, costumes, normas, que são específicas da cada grupo social. Desta forma, a discussão da arte e especificamente a música serão tratados de forma mais aprofundada como cristalizações destes mesmos valores, tanto para o sujeito quanto para a sociedade.

Desse modo, as demandas simbólicas da sociedade para com o sujeito, remontam a um vínculo de idealização dentro da esfera cultural. Frente aos objetos de satisfação que lhe são ofertados ao longo da vida. Bem como, as leis, a moral, a tradição, ambos, criança e adulto, terão que transitar e se haver com sua falta, frente aquilo que o grande Outro lhe impõe. O termo Outro (grande Outro) em psicanálise refere-se a aquilo que está na ordem da linguagem, ao vínculo de um sujeito com o significante. A linguagem em sua virtualidade terá, nesse caso, uma relação indissociável com a cultura.

Em *Cinco Lições de Psicanálise* o autor faz uma alusão ao produto dessas influências, o chamado “adulto normal”. Este seria fruto “de todos os desenvolvimentos, repressões, sublimações e formações reativas (...) e em parte vítima da cultura trabalhosamente conquistada”. (FREUD, 1909-1910, p. 32).

No entanto, na medida em que avança a teoria da sexualidade, alguns conceitos também começam a ganhar novos contornos. Para Mendes (2011) é o que acontece no caso da sublimação quando Freud escreve o ensaio *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*, em 1910.

Surge então o primeiro impasse para fundamentar esse conceito, pois fica difícil estabelecer a diferença entre recalque e sublimação, já que ambos passam pela operação de dessexualização (...) não existiria o recalque das pulsões sexuais na sublimação, mas sim a passagem direta dessas pulsões para a produção de objetos sublimes. (MENDES, 2011, p. 59).

Mendes (2011) ainda aponta uma mudança de crença na teoria de Freud nesse momento acerca das pulsões polimorfo-perversas. Não haveria a dessexualização destas, sendo necessário um reposicionamento destas pulsões em outro registro para que o sublime pudesse ser alcançado. As próximas obras de Freud tentarão dar conta de algum desses impasses. Dentre os quais, àqueles relacionados à natureza do investimento libidinal, como é o caso de *Introdução ao Narcisismo* (1914).

Freud descreve dois processos: o narcisismo primário que seria o momento mítico de identificação com o objeto primordial de satisfação total (no caso o corpo da mãe) e vinculando a satisfação da libido no próprio corpo da criança – fase autoerótica.

O primeiro modo de satisfação da libido seria o autoerotismo, isto é, o prazer que um órgão retira de si mesmo, as pulsões parciais procuram, cada qual por si, sua satisfação no próprio corpo (...) representa, de certa forma, uma espécie de onipotência que se cria no encontro entre o narcisismo nascente do bebê e o narcisismo renascente dos pais. (NASIO, 1997a, p. 53 e 55).

Para Nasio (1997), o narcisismo secundário será o momento da constituição do eu onde a libido passa a investir outros objetos e não mais o próprio corpo da criança. Agora, o movimento da libido vai em direção ao objeto e esta retorna então para o eu, pois o *infans* precisa se haver nesse momento com um ideal que lhe é apresentado externamente e “com o qual tem de se comparar”. Tais “exigências” vão se traduzir, progressivamente e também “simbolicamente através da linguagem”. (NASIO, 1997b, p. 55).

Assim, segundo Nasio (1997), para a criança poder sair da relação dual mãe/bebê seja necessário que o investimento pulsional dos pais sobre este *infans* possibilite um corte nesse vínculo de satisfação. Assim, seu desenvolvimento psíquico poderá deslizar para outro estágio, desencadeando e consolidando então a instância psíquica do Eu¹.

O narcisismo dos pais encontra-se “renascido” no filho/a. O investimento libidinal na forma como suas expectativas são depositadas na criança, inaugura um ideal de realizações que são depositados na criança e vão lhe antecipando outras possibilidades de existir no mundo. Em *Introdução ao Narcisismo*, a transição de uma fase, num primeiro momento autoerótica, denominada por Freud (1914) de narcisismo primário, para outra, o narcisismo secundário, será fundamental para a constituição do Eu.

Santos (2014) concorda que a divisão conceitual entre um narcisismo primário e um secundário na teoria freudiana põe em questão o investimento libidinal. Este será dividido entre libido narcísica ou do Eu e libido objetal, que para a autora: “as contribuições de Freud nesse texto são fundamentais para o entendimento de como a pulsão sexual pode ir de um plano egoico e individualista para um plano coletivo e social”. (SANTOS, 2014, p.78).

¹ O termo Eu (ego) em psicanálise está no registro da personalidade do sujeito. É uma estrutura psíquica oriunda do id (inconsciente e a mais primitiva da *psique*) na medida em que o bebê vai se apropriando ou tomando conhecimento de sua própria identidade. A instância do Eu será responsável pela mediação das exigências de satisfação do id (princípio do prazer) com relação ao meio externo (princípio de realidade) no intuito de separar o desejo da fantasia. (FREUD, 1914; 1923).

O narcisismo primário está ligado à onipotência de uma satisfação autoerótica onde a libido investe o próprio corpo da criança enquanto objeto de satisfação: narcisismo primário. Nesse momento, o Eu não está formado como instância psíquica, mas como reserva libidinal. Freud aprofundará essa reflexão mais adiante, em 1923 em *O Eu e o Isso*, momento em que situará o Isso² como reservatório das pulsões e desenvolverá o conceito de superego³, aqui o introduzindo como ideal do ego.

Através da linguagem, o investimento libidinal dos pais incide na criança de maneira a possibilitar alguns cortes em determinadas pulsões, por serem inadequadas e, conseqüentemente, devem ser barradas do ponto de vista cultural. A criança se encontra então amarrada em certos ideais que nada mais são do que o desejo dos pais, acarretando assim o redirecionamento da pulsão para outros objetos.

A linguagem torna-se nesse contexto o rompimento da dualidade mãe-bebê possibilitando a inserção da criança no âmbito da cultura. O sujeito ao realizar este movimento não terá outra saída a não ser renunciar seu lugar de objeto de desejo da mãe e buscar outras vias de satisfação através daquilo que lhe é ofertado pela cultura. A questão para este estudo será analisar no segundo capítulo as características deste discurso na contemporaneidade e a relação com o trabalho artístico enquanto objeto da sublimação, seus efeitos e conseqüências para a subjetividade do indivíduo. No terceiro capítulo a sublimação pela via musical, a transversalidade com alguns conceitos psicanalíticos e a inserção da música dentro da psicologia como possível ferramenta terapêutica.

² A instância psíquica do Isso (também chamada de id) é a estrutura original da mente, onde posteriormente se desenvolverão o ego e o superego. Seu conteúdo é de ordem inconsciente e pode ser designado como o repositório das pulsões primitivas, caótico e desorganizado. Estaria no registro dos instintos mais primitivos e que precisam ser direcionados ou deslocados para que o indivíduo possa viver em grupo. (FREUD, 1923).

³ Estrutura que surge como função de julgar as ações do ego, pois irá se desenvolver somente depois. Nele se encontram as normas de conduta, as inibições, os ideais, a proibição de certos pensamentos ou ações que porventura o ego terá. Além disso, sua característica de auto-observação é independente do id e se desenvolve a partir do registro dos valores e tradições do núcleo familiar. Está associado também no registro da identificação com ideais nobres os quais o sujeito irá se nortear. Mas também poderá se tornar tão inflexível, severo e tirânico por comportamentos que eventualmente sejam desaprovados, mesmo que só em pensamento. (FREUD, 1914; 1923).

O rompimento desta dualidade entre mãe/bebê situa-se para o bebê como inscrição de um corte – simbólico, mas que será sentido no real do corpo como uma falta e produzirá efeitos, sobretudo no imaginário. Tal repressão vinda de fora da criança acaba balizando uma função interna, determinando certos ideais que serão mais valorizados em detrimento de outros. Para Freud, o que se estabelece então para este sujeito é:

(...) um ideal em si mesmo, pelo qual mede seu ego real (...). Para o ego, a formação de um ideal seria o fator condicionante da repressão. Esse ego ideal é agora o alvo do amor em si mesmo (*self-love*) desfrutado na infância pelo ego real. O narcisismo do indivíduo surge deslocado a esse novo ego ideal. (FREUD, 1914, p. 100).

O narcisismo secundário inaugura a instância do Eu, pois vincula a passagem de investimento da libido para objetos parciais que retornarão para o Eu produzindo outras formas de satisfação. Segundo Freud, uma vez que o sujeito adulto não é capaz de abrir mão de uma satisfação inaugural, quando ele tiver que se defrontar com insatisfações oriundas de terceiros ou até mesmo de seu próprio julgamento crítico, ele tentará “recuperá-la sob a nova forma de um ego ideal. O que ele projeta diante de si como sendo seu ideal é o substituto do narcisismo perdido de sua infância na qual ele era o seu próprio ideal”. (FREUD, 1914, p.100).

Nakazu (2007) destaca que é o momento onde aparece uma diferenciação entre idealização e sublimação. Com a publicação de *Introdução ao Narcisismo* em 1914, se aprofunda a reflexão da teoria do ego e a forma com que os investimentos objetais irão constituí-lo, ou seja, possibilitar o seu nascimento.

A sublimação é um processo que diz respeito à libido objetal e consiste no fato de o instinto 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. A idealização é possível tanto na esfera da libido do ego quanto na da libido objetal. Por exemplo, a supervalorização sexual de um objeto é uma idealização do mesmo. (FREUD, 1914a, p. 101).

Ao chegar nesse ponto do texto, Freud deixa clara a diferenciação entre idealização e sublimação. Embora haja o suporte de um ideal presente atrelado ao movimento da libido, não é qualquer mudança de alvo que entraria no registro da sublimação. Isso quer dizer que embora a sublimação pressuponha certa

idealização do objeto, por exemplo, tocar um instrumento musical, não quer dizer que ele venha a responder aquilo que procura ao utilizar a música como ferramenta sublimatória.

Um homem que tenha trocado seu narcisismo para abrigar um ideal elevado do ego, nem por isso foi necessariamente bem-sucedido (sic) em sublimar seus instintos libidinais. É verdade que o ideal do ego exige tal sublimação, mas não pode fortalecê-la; a sublimação continua a ser um processo especial que pode ser estimulado pelo ideal, mas cuja execução é inteiramente independente de tal estímulo. (FREUD, 1914b, p.101).

Do ponto de vista clínico, para Freud (1914) a dificuldade se mantém no sentido da intensidade do investimento libidinal do neurótico e sua dificuldade em lidar com a mudança de objeto. Mesmo que a sublimação possa ser uma possibilidade no tratamento, a intensidade dessa fixação em termos de investimento objetual e um possível deslocamento (sublimação) da mesma é o que se colocará como questão.

É precisamente nos neuróticos que encontramos as mais acentuadas diferenças de potencial entre o desenvolvimento de seu ideal do ego e a dose de sublimação de seus instintos libidinais primitivos; e em geral é muito mais difícil convencer um idealista a respeito da localização inconveniente de sua libido do que um homem simples, cujas pretensões permaneceram mais moderadas (...) a formação de um ideal do ego e a sublimação se acham relacionadas, de forma bem diferente, à causação da neurose. Como vimos, a formação de um ideal aumenta as exigências do ego, constituindo o fator mais poderoso a favor da repressão; a sublimação é uma saída, uma maneira pela qual essas exigências podem ser atendidas sem envolver repressão. (FREUD, 1914c, p.101).

No texto *Os Instintos e suas Vicissitudes* (1915) são expostos os destinos que a pulsão pode tomar: reversão em seu oposto; retorno à própria pessoa; repressão e sublimação. Desta forma, o conceito de pulsão vai recebendo novos contornos na medida em que avança sua teoria e, paralelamente, a sublimação vinculada à pulsão, também. A título de compreensão, são definidas nesta obra, as quatro características inerentes à pulsão. Estas permanecerão com esta descrição até o final da vida de Freud.

Pressão (*drang*), finalidade (*ziel*), objeto (*objekt*) e fonte (*quelle*), apresentados aqui como as quatro características da pulsão. A primeira vinculando a intensidade de força da pulsão, “sua própria essência”. Segundo, a finalidade sempre será a busca da satisfação, podendo haver para isso vários caminhos. O

objeto é aquilo através do qual a pulsão atingirá sua finalidade; ou seja, o meio. É o elemento mais variável da pulsão. Por último, a fonte; que nas palavras de Freud corresponde ao: “processo somático que ocorre num órgão ou parte do corpo, e cujo estímulo é representado na vida mental por um instinto” (FREUD, 1915, p. 128).

Santos (2014) quando sublinha que: “a pulsão não é inata e tampouco natural, senão constituída nas relações com os outros” refere-se que ela necessita de representações. Estas só se constituirão a partir do Outro primordial e depois com substitutos, como por exemplo, o vínculo com a música e a arte, de modo geral. Através da pulsão ocorre a identificação “que se dá no seio de um circuito de investimento desejoso e pulsional, portanto, no seio da linguagem”. (SANTOS, 2014, p. 88).

No segundo capítulo, os substitutos estarão elencados na dimensão da falta primordial que Lacan (1959/60) tratará de vincular ao conceito de *das Ding* enquanto lugar vazio – a *Coisa*. A canção (título deste estudo), independente da letra, se situa aqui enquanto significante da falta, imagem sonora, musical e discursiva. É a possibilidade de vincular - “elevanto à dignidade da Coisa” - um objeto, nesse caso a música, delineando um contorno a esse vazio. É o que possibilita o surgimento da obra de arte musical amarrada a uma ética do desejo do próprio sujeito.

Até o presente exposto, pode-se observar que o conceito transita entre um mecanismo de defesa frente ao recalque e uma ascensão ou elevação de um objeto enquanto produção valorizada sob o aspecto social. Para Freud, os artistas seriam aqueles que melhor representariam essa condição.

Observa-se um movimento oscilatório na concepção freudiana da sublimação entre considerá-la essencial na sobrevivência do psiquismo e considerá-la uma “aptidão para poucos”. A sublimação delineia-se ao longo da obra de Freud como um conceito que designa uma operação civilizatória. (NAKAZU, 2007, p. 28).

A fim de situar a sublimação como função civilizatória e demonstrar sua transversalidade com outros conceitos, será abordada a relação com a pulsão de morte, a identificação e o surgimento do superego com os textos *Além do Princípio do Prazer* (1920), *O Ego e o Id* (1923), *Psicologia das massas e análise do Eu* (1921) e o *Mal-estar na civilização* (1930). Para isso, o foco de agora em diante será a sublimação dentro da cultura: do indivíduo para o laço social.

No texto “*A Moral sexual civilizada...*” Nakazu (2007) destaca o primeiro momento da aparição do termo vinculado à produção de “formações culturais” e as “*Cinco conferências...*” nas “contribuições da sublimação na realização social e artística da humanidade”. Para a autora, o conceito carrega certa ambiguidade e não aparece de maneira clara na obra freudiana. Contudo, isso começa a mudar a partir da década de 1920 permitindo “desfazer um pouco seu estatuto ambíguo”.

Em *Psicologia das massas e análise do Eu*, Freud (1921) refere-se que o vínculo de um grupo ocorre a partir da meta sexual inibida em sua finalidade para outra que possibilitará o surgimento de uma satisfação “sublimada” no âmbito desse mesmo grupo. A identificação que ocorre ali entre os membros seria possível graças à inibição da meta sexual direta para essa que colocaria à disposição do ego a força necessária para sua sustentação.

[...] esses instintos inibidos em seus objetivos conservam alguns de seus objetivos sexuais originais [...] podemos identificar nesse desvio de objetivo um início da sublimação dos instintos sexuais [...] Esses instintos sexuais inibidos em seus objetivos possuem uma grande vantagem funcional sobre os desinibidos. Desde que não são capazes de satisfação realmente completa, acham-se especialmente aptos a criar vínculos permanentes, ao passo que os instintos diretamente sexuais incorrem numa perda de energia sempre que se satisfazem e tem de esperar serem renovados por um novo acúmulo de libido sexual. (FREUD, 1921, p. 174).

Acerca disso, Nakazu (2007) faz uma observação importante quanto ao processo sublimatório como um todo, pois “a inibição não implicaria a sublimação das pulsões. É marcada uma diferença entre às pulsões inibidas quanto à meta e as que abandonaram sua meta” (NAKAZU, 2007, p. 29). Se a construção do laço social ocorre pela inibição da meta sexual direta, é preciso que o alvo a qual se enderece a pulsão também seja deslocado.

Assim, a “inibição conserva o mesmo objeto antes visado pelas pulsões sexuais não inibidas. O abandono da meta sexual, em contrapartida, não”. Em síntese, para que a sublimação aconteça é necessário três “operações”, são elas: “a inibição da meta sexual, o abandono da meta e a mudança do objeto”. (NAKAZU, 2007, p.30).

Para uma melhor compreensão, lembrando Freud (1905), este já apontava a meta ou finalidade da pulsão como sendo sempre a satisfação, referindo-se aqui à conclusão final do processo caso ela seguisse o caminho natural sem a inscrição da proibição. É a interseção da linguagem enquanto registro da lei simbólica no seio da

cultura o agente que propicia as representações dos objetos passíveis de serem tomados como ideais de satisfação e, conseqüentemente, sublimados.

Ao que parece, o sentido do conceito alonga-se, já que passa a designar dois tipos de transformações concernentes à pulsão sexual: uma relativa a meta e outra relativa ao objeto. Sublimar torna-se, agora, a descarga/satisfação a partir de uma meta distante da sexual mediante favorecida pelo investimento pulsional sobre um objeto valorizado socialmente. Quanto a sublimação ser o destino pulsional mais importante parece estar subentendida a ideia de que ela é relevante para a cultura por tornar úteis grandes parcelas de energia sexual “inúteis”: a mesma energia sexual produtora das neuroses e perversões. (NAKAZU, 2007, p. 30).

Em *O Ego e o Id*, Freud (1923) apresenta a segunda tópica onde o aparelho psíquico terá a estrutura inconsciente, representada pelo Id, como o reservatório das pulsões. A sublimação passa a ter seu registro dentro do ego. O surgimento da instância egoica requer o atravessamento de uma função castradora, internalizada conseqüentemente como um ideal (internalizadas a partir de identificações) que irá barrar os investimentos do Id e produzir uma instância repressora: o superego.

As pulsões perversas sofreriam uma repressão. A satisfação direta que ocorre referente à fase primária do narcisismo infantil, onde a meta sexual tem uma satisfação direta, autoerótica, sofre um deslocamento. A transformação da libido objetual para libido narcísica implica a constituição progressiva do ego enquanto lugar de investimento libidinal: em uma nota de rodapé é apontado que a “libido que flui para o ego devido às identificações (...) ocasiona o seu ‘narcisismo secundário’”. (FREUD, 1923, p. 43).

Quando o ego assume as características do objeto, ele está se esforçando, por assim dizer, ao id como um objeto de amor e tentando compensar a perda do id, dizendo: ‘Olhe, você também pode me amar, sou semelhante ao objeto’. A transformação da libido do objeto em libido narcísica, que assim se efetua, obviamente implica um abandono de objetivos sexuais, uma dessexualização – uma espécie de sublimação, portanto. (FREUD, 1923, p. 43).

Para Nakazu (2007) a sublimação implica uma dessexualização, mas não se restringe apenas nisso. Como descrito alguns parágrafos acima, as três operações: inibição da meta, abandono e mudança de objeto que para autora são pressupostos fundamentais para o processo sublimatório vinculado ao sentido de elevação e valoração do objeto a nível social. A autora enfatiza outro detalhe importante sobre

uma diferenciação entre os termos (sublimação, dessexualização e inibição) na escrita de Freud, o qual, segundo ela:

Os termos dessexualização e sublimação aparecem ligados pela conjunção “e”, assim como na passagem de outro texto, *O sepultamento do complexo de Édipo* (1924), em que as tendências libidinais que pertencem ao Édipo, diz Freud, são em parte dessexualizadas “e” sublimadas. Em ambos os trabalhos há a aceitação da diferença entre dessexualização e sublimação: a dessexualização parece compor uma etapa do processo maior da sublimação. O mesmo parece ocorrer na relação estabelecida em *O ego e o id* entre inibição e sublimação. Os termos aparecem ligados pela conjunção “e” – pulsões inibidas “e” sublimadas – o que indica o reconhecimento de uma diferença entre os termos. (NAKAZU, 2007, p. 34).

Na dessexualização a energia oriunda do Id seria canalizada para o Ego e possibilitaria um investimento narcísico, primeiramente autoerótico/primário, e logo em seguida secundário, para objetos parciais os quais retornariam para o Ego enquanto categoria de libido objetal. Além disso, a partir de Freud, duas proposições interessantes que tornam mais claro o conceito. Primeiramente, há uma categoria de “libido sublimada” como “produto de um processo de dessexualização efetuado pelo ego a partir da libido narcisista”. Em segundo lugar, “a inibição da meta sexual participa da sublimação na medida em que a dessexualiza e a torna deslocável”. (NAKAZU, 2007, p. 35).

Em síntese, seria essa a libido que a autora traz, citando Freud como “espécies de sublimação”. Aqui como participante pela formação de vínculos afetivos com o outro, assim como os processos de identificação, pensamento, trabalho, mas que, no entanto, não representariam aquelas atividades humanas consideradas mais elevadas, como por exemplo, as obras de arte.

Sublimação no sentido estrito do termo parece ser, a um só tempo, um processo que trabalha com a energia deslocável no ego e no id oriunda do estoque narcísico da libido – a “libido sublimada” –, a operação de dessexualização de metas pulsionais sexuais, uma faculdade que atua a serviço de Eros e que resulta em atividades humanas consideradas superiores, desenvolvida em uns mais do que outros. (NAKAZU, 2007, p. 35).

Nessa fase ocorre também um deslocamento em Freud acerca da teoria das pulsões. Em *Além do princípio do prazer* (1920), são desenvolvidas algumas hipóteses que já havia enunciado em 1915 no texto sobre o narcisismo. A dualidade pulsional, que marcou o início de sua concepção sobre as pulsões sexuais e as

pulsões de autoconservação, nesse momento, se dissolverá progressivamente em virtude do conceito de pulsão de morte.

Em *Introdução ao Narcisismo*, a dualidade pulsional vai perdendo força em sua teoria uma vez que o ego assumiria a posição de reservatório da libido, mesmo aquelas consideradas de origem autoconservativas também se enquadrariam no registro libidinal agora. No entanto, a pulsão de morte viria a dar conta de dois pontos nos quais Freud passaria a desenvolver daí para frente. Em Nakazu (2007) esses pontos referem-se, sobretudo à influência do campo clínico (no tocante ao fenômeno da repetição) e da área biológica (tendência natural do organismo em retornar a um estado inanimado). Porém, um terceiro deve ser acrescentado aí, que para a autora é justamente o campo da cultura.

Freud (1920) indica que a pulsão de morte vem ao encontro de uma tendência do ponto de vista orgânico em direção a um estado de anulação das tensões e está vinculado também à noção de destruição e agressividade, tanto para fora quanto internamente, do ponto de vista psíquico. Ela toma uma proporção muito maior daqui para frente, pois situa um grupo de instintos independentes que estão presentes desde o início do desenvolvimento humano.

Embora Freud procure situar teoricamente às origens dessa pulsão, do ponto de vista metapsicológico ele não dá evidências específicas sobre isso. A não ser em hipóteses que fazem inferência acerca delas, por exemplo, no seu fazer clínico e, sobretudo nos textos que abordam a cultura. Este será o seu campo de exploração na reflexão sobre a agressividade até o final de sua obra.

O objetivo deste trabalho não é aprofundar a evolução do conceito de pulsão de morte, mas apontar o interesse de Freud em estabelecer dois grandes grupos a partir de então: as pulsões sexuais, que trabalham em favor de Eros, a força unificadora, a energia voltada para a conservação da vida. E em segundo lugar, a pulsão de morte que, embora busque a satisfação, essa se manifesta como compulsão à repetição. A busca de um gozo mortífero e alienante (inconsciente) que coloca o sujeito em sofrimento e o impede de vincular-se a outros objetos parciais de satisfação.

Com a hipótese das pulsões de vida e das pulsões de morte, e, pautando-se na ideia de que a libido advém de Eros, Freud legitima um lugar na teoria psicanalítica à altura da relevância que assumiram os fenômenos destrutivos e autodestrutivos na sua pesquisa clínica. O conceito de pulsão de morte vem de encontro à necessidade de se atribuir à fonte pulsional dos

fenômenos agressivos e destrutivos a um grupo inteiro de pulsões. (NAKAZU, 2007, p. 113).

Como já foi exposta, a conotação destrutiva desta pulsão trará implicações importantes no campo da cultura. Em *Totem e Tabu* (1913), a culpa pelo assassinato do pai da horda inaugura a civilização, pois demarca o deslocamento da pulsão agressiva para construções simbólicas. Estas passam a estar cristalizadas na forma de leis primitivas e tabus nos quais o grupo deve responder sob pena de punição grupal e também “sobrenatural”.

A culpa não inaugura apenas o vínculo com a lei (nesse caso a proibição ao incesto e ao assassinato), mas a identificação com um ideal. Em *Totem e tabu* o pai morto da horda torna-se agora uma idealização do grupo. Este será representado e se manifestará numa repetição incessante de rituais para presentificar não apenas a expiação do assassinato como também vincular o inconsciente coletivo pela via da identificação simbólica com esse mesmo pai, agora tornado todo-poderoso. (FREUD, 1913)

Embora não há especificamente a referência ao termo da sublimação no texto, pode-se inferir a partir do que Freud construiu até então, sobretudo em “*Destinos da pulsão...*” (1914) um processo que desloca a pulsão perversa para outra saída: a repressão do instinto agressivo que Freud compara com a produção do ato obsessivo na clínica das neuroses.

Ao publicar *O futuro de uma ilusão* (1927), Freud acentua mais ainda a importância dada aos efeitos da repressão no corpo social. A fim de manter seu *status quo* a civilização exige segundo Freud, uma infinidade de renúncias que o sujeito precisa cumprir para poder ser aceito no grupo.

Pensar-se-ia ser impossível um reordenamento das relações humanas, que removeria as fontes de insatisfação para com a civilização pela renúncia à coerção e à repressão dos instintos, de sorte que, imperturbados pela discórdia interna, os homens pudessem dedicar-se à aquisição da riqueza e à sua fruição. Essa seria a idade de ouro, mas é discutível se tal estado de coisas pode ser tornado realidade. Parece, antes, que toda civilização tem de se erigir sobre a coerção, a maioria dos seres humanos estaria preparada para empreender o trabalho necessário à aquisição de novas riquezas. Acho que se tem de levar em conta o fato de estarem presentes em todos os homens tendências destrutivas e, portanto, anti-sociais e anticulturais, e que, num grande número de pessoas, essas tendências são suficientemente fortes para determinar o comportamento delas na sociedade humana. (FREUD, 1927, p.17).

Nesse mesmo texto, a sublimação é retomada, não apenas como uma saída ou destino da pulsão, mas como elemento que possibilitaria a Eros cumprir sua função no âmbito da cultura. Paradoxalmente, unindo as individualidades através da repressão das pulsões perversas, ofertando em seu lugar. Ou seja, substituindo por representações que contribuiriam para o fortalecimento do laço social.

[...] a arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais, e, por esse motivo, ela serve, como nenhuma outra coisa, para reconciliar o homem com os sacrifícios que tem de fazer em benefício da civilização. Por outro lado, as criações da arte elevam seus sentimentos de identificação de que toda unidade cultural carece tanto, proporcionando uma ocasião para a partilha de experiências emocionais altamente valorizadas. E quando essas criações retratam as realizações de sua cultura específica e lhe trazem à mente os ideais dela de maneira impressiva, contribuem também para sua satisfação narcísica. (FREUD, 1927, p. 23).

É necessário esclarecer que não se trata de um processo valorativo. Nem toda produção cultural pode ser enquadrada no registro de sublime, e sim como fenômeno de desvio da meta sexual para outra não-sexual, atuando assim como mecanismo de defesa. Nos próximo capítulo será discutida a natureza do conceito de sublimação e a perspectiva de se tomar a música produzida na contemporaneidade como ferramenta de análise crítica ao discurso neoliberal.

Finalmente em *O mal-estar da civilização* (1930), no final do terceiro ensaio, Freud destaca a importância da sublimação para a constituição do vínculo social.

A sublimação do instinto constitui um aspecto particularmente evidente do desenvolvimento cultural; é ela que torna possível às atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas ou ideológicas, o desempenho de um papel tão importante na vida civilizada. Se nos rendêssemos a uma primeira impressão, diríamos que a sublimação constitui uma vicissitude que foi imposta aos instintos de forma total pela civilização. (FREUD, 1930, p. 103).

Quando sublinha “vicissitude que foi imposta” pela civilização (lê-se cultura), Freud deixa implícita a aproximação com o conceito de superego: ele “surge, como sabemos, de uma identificação com o pai tomado como modelo. Toda identificação desse tipo tem a natureza de uma dessexualização ou mesmo de uma sublimação”. (FREUD, 1923, p. 67). Assim, pode-se deduzir que para Freud, pensar em sublimação está implicado o atravessamento de outros conceitos como castração, recalque/repressão, narcisismo, identificação e, por fim, superego.

Dessa forma, e retomando o texto *O mal-estar na civilização* (1930), é o momento em que ele destaca as ponderações já feitas em *Totem e Tabu* (1913) relacionando-os a um caráter ancestral, tanto na constituição psíquica do sujeito quanto no da cultura:

[...] na formação do superego e no surgimento da consciência, fatores constitucionais inatos e influências do ambiente real atuam de forma combinada [...] trata-se de uma condição etiológica universal para todos os processos desse tipo [...] Assim, se passarmos do desenvolvimento individual para o desenvolvimento filogenético, as diferenças entre as duas teorias da gênese da consciência ficam menores ainda [...] Não podemos afastar a suposição de que o sentimento de culpa do homem se origina do complexo edipiano e foi adquirido quando da morte do pai pelos irmãos reunidos em bando. Naquela ocasião, um ato de agressão não foi suprimido, mas executado; foi, porém, o mesmo ato de agressão cuja repressão na criança se imagina ser a fonte de seu sentimento de culpa. (FREUD, 1930, p. 133-134).

Acerca do conflito edipiano, é necessário frisar que com a publicação de *A dissolução do Complexo de Édipo* (1924), Freud retoma o que já havia sido exposto em *O ego e o id* (1923):

As catexias de objeto são abandonadas e substituídas por identificações. A autoridade do pai ou dos pais é introjetada no ego e aí forma o núcleo do superego, que assume a severidade do pai e perpetua a proibição deste contra o incesto, defendendo assim o ego do retorno da catexia libidinal. As tendências libidinais pertencentes ao complexo de Édipo são em parte dessexualizadas e sublimadas (coisa que provavelmente acontece com toda transformação em uma identificação) e em parte são inibidas em seu objetivo e transformadas em impulsos de afeição. (FREUD, 1924, p.196).

Para Nakazu (2007), o conceito de superego possibilita a consideração de ser “pensado como o grande agente de interiorização da cultura, como a instância psíquica sem a qual a cultura não sobreviveria”. (NAKAZU, 2007, p. 216). Ela ainda sugere que a grande contribuição de Freud com *O mal-estar na civilização* (1930) foi justamente trazer para a discussão da cultura o conceito de sublimação.

A sublimação aparece como uma técnica de defesa contra o sofrimento pelo fato de promover deslocamentos libidinais e de produzir tipos de satisfação aceitos pelo mundo exterior. Partindo da hipótese econômica que atribui à sublimação a obtenção de um tipo de prazer, Freud retoma a discussão de A moral sexual civilizada e o nervosismo moderno e do trabalho sobre o Leonardo e precisa a maneira pela qual a elevação da obtenção de prazer aparece na cultura. A sublimação potencializaria o prazer favorecido por dois tipos de realizações consideradas supremas pelo autor: o trabalho artístico e o trabalho intelectual. (NAKAZU, 2007, p. 36).

Por fim, em *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise* (1933), Freud aponta o caráter de deslocamento pulsional, não apenas em relação à meta, mas também no objeto. Embora não acrescente nenhuma mudança significativa no conceito, apenas enfatiza o caráter de diversificação com o qual a pulsão pode investir o objeto a partir do que a cultura irá oferecer

As relações de um instinto com a sua finalidade e com seu objeto também são passíveis de modificação. Ambos podem ser trocados por outros [...] Um determinado tipo de modificação da finalidade e de mudança de objeto, na qual se levam em conta nossos valores sociais, é descrito por nós como 'sublimação'. (FREUD, 1933, p. 99).

O entendimento do que Freud expõe como “valores sociais” serão aprofundados no capítulo dois deste estudo a fim de situar a maneira como o discurso social está constituído na contemporaneidade a partir da lógica neoliberal. Isso produzirá formas de sublimar que, ao contrário do que originalmente o termo vinculava no sentido de elevação do objeto a uma categoria “sublime”, nesse momento haverá uma subversão onde ocorrerá justamente o efeito contrário: a sublimação como o esvaziamento do objeto enquanto metáfora pelo discurso neoliberal.

Para concluir, o objetivo desta primeira parte foi delinear o conceito de sublimação ao longo da obra freudiana com o intuito de demonstrar a ênfase que Freud deu a duas funções principais: como mecanismo de defesa e como elevação do objeto numa escala de valor social. Ao longo da obra de Freud o conceito de sublimação mostrou-se sempre vinculado à teoria das pulsões, desde o início nas cartas a Fliess (ligado aos estudos sobre a histeria, por exemplo) até os últimos textos, onde a sublimação atravessava e sustentava também a análise sobre a cultura.

CAPÍTULO II – A SUBLIMAÇÃO EM LACAN E O INDUSTRIALISMO CULTURAL COMO INDICADOR DO MAL-ESTAR NA CONTEMPORANEIDADE

O conceito de sublimação voltará a ser trabalhado, mas agora pelo viés lacaniano e seus efeitos na constituição psíquica do sujeito dentro da cultura. Num primeiro momento será investigado o entendimento de Lacan (1959/60) ao conceituar uma mudança de estatuto do objeto da sublimação. Em seguida, se discutirá a hipótese da influência do discurso capitalista, entendido aqui pelo viés neoliberal, como produtor de uma possível alienação do sujeito frente ao desejo e a deterioração do laço social entre os indivíduos na sociedade. Dessa forma, será possível trazer uma interlocução analisando algumas características do discurso contemporâneo e o caráter das produções culturais como formas de expressão do mal-estar contemporâneo.

Para delinear a sublimação no campo lacaniano é necessário começar por uma breve contextualização acerca de alguns conceitos chave, dentre eles, a relação de “*das Ding*” (a Coisa) com o processo sublimatório. Para Lacan (1959-60), a “fórmula mais geral”, segundo ele mesmo aponta no *Seminário 7*, seria que “a sublimação eleva um objeto à dignidade da Coisa”. (LACAN, 1959/60, p. 137). Primeiramente, devem-se entender os três conceitos que aparecem neste aforisma lacaniano: a *Coisa*, o objeto e a pulsão (vinculado de forma inerente ao processo de sublimação), antes de avançar.

Freud (1915) evidenciava em sua teoria da libido a sublimação enquanto processo de dessexualização e conseqüentemente do desvio da meta de um objeto para outro. O objeto seria também dessexualizado possibilitando uma satisfação afastada do objetivo original desta pulsão (perverso polimorfa) para outra. A plasticidade, principal característica do processo sublimatório, possibilitaria então a passagem para outros objetos, melhor aceitos socialmente. No entanto, com a introdução do conceito de pulsão de morte, Freud (1920) mantém em sua teoria a dualidade pulsional, agora como pulsões de vida e pulsões de morte.

Para Metzger (2014), embora Lacan siga na linha de uma dualidade pulsional, ao manter o dualismo presente também em Freud, a apresentação da pulsão seria de apenas um tipo em sua essência. Para a autora, Lacan

[...] propõe a existência de dois modos diversos de apresentação da pulsão que, entretanto, seria de apenas de um tipo. Desse modo, mantém o dualismo tão caro a Freud, não com relação aos tipos de pulsão, como este fazia, mas aludindo as suas duas formas de apresentação: pulsão de vida e pulsão de morte. Além disso, formula que o gozo é da ordem da pulsão de morte, seguindo a trilha do pai da psicanálise, que aponta a pulsão de morte como a pulsão por excelência. (METZGER, 2014, p. 35).

A natureza da pulsão não se resume a um julgamento de valor em termos de bom ou ruim, ou seja, não há uma dimensão moral em jogo. A autora “indica que uma mesma pulsão pode atuar de formas diversas [...] a pulsão não é sinônimo de ‘natureza humana’, seja ela boa ou má”. (METZGER, 2014, p. 35).

Lacan (1964/1988) aborda a pulsão frente à perspectiva da satisfação a partir de um vazio, como já foi exposto anteriormente; constituinte do sujeito. No *Seminário 11, sobre Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise* (1964) a pulsão contornaria o objeto criando bordas de significação. Lacan concorda com Freud sobre a indiferença quanto à importância de qualquer objeto, inclusive daquele que é tão caro à psicanálise: o seio materno.

É justamente o que está para além da necessidade de alimentação da criança, nesse seio que se inaugura então para a psicanálise, a experiência de satisfação primordial. A pulsão contornando o seio inauguraria o objeto primordial de satisfação impulsionando o desejo que se tornará a causa primeira na busca das satisfações seguintes. A esse objeto de satisfação que se torna causa do desejo Lacan o nomeou de objeto *a*.

A esse seio, na sua função de objeto, de objeto *a* causa do desejo, tal como eu trago sua noção – devemos dar uma função tal que pudéssemos dizer seu lugar na satisfação da pulsão. A melhor fórmula nos parece ser esta – que a *pulsão o contorna*. Encontraremos sua aplicação a propósito de outros objetos. (LACAN, 1964/1988, p. 160).

Além de ser o objeto causa de desejo, segundo Roudinesco (1998), o objeto *a* (pequeno *a* – *autre* – pequeno outro) acaba escapando ou se furtando do indivíduo por falta de representação, “ele aparece como uma ‘falha-a-ser’, ou então de forma fragmentada, através de quatro objetos parciais desligados do corpo” (ROUDINESCO, 1998, p. 551). Tais objetos, a saber: o seio, as fezes, a voz e o olhar; inauguram um registro para além da satisfação da necessidade, fazendo com que ao longo da vida o sujeito busque em outros objetos parciais uma satisfação primordial e, portanto, perdida para sempre.

O contorno destes objetos, impulsionados pelas zonas erógenas, fez com que a teoria lacaniana centralizasse o objeto de satisfação perdido em algo que ali estava e que a partir de então não haverá mais. É o testemunho de um registro de satisfação onde o objeto *a* (enquanto causa de desejo) só poderá contornar daí para frente um vazio, a partir de objetos parciais.

Em todo caso o que força distinguir essa satisfação do puro e simples autoerotismo da zona erógena, é esse objeto que confundimos muito frequentemente com aquilo com que a pulsão se refecha – este objeto, que de fato é apenas a presença de um cavo, de um vazio, ocupável, nos diz Freud, por não importa por que objeto, e cuja instância só conhecemos na forma de objeto perdido a minúsculo. O objeto *a* minúsculo não é a origem da pulsão oral. Ele não é introduzido a título de alimento primitivo, é introduzido pelo fato de que nenhum alimento jamais satisfará a pulsão oral, senão contornando-se o objeto eternamente faltante. (LACAN, 1964/1988, p. 170).

Lacan (1959-60) no *Seminário 7*, relaciona a *Coisa* ao registro do real na dimensão de algo inassimilável pela experiência da linguagem. Então, *das Ding* situa-se enquanto lugar do vazio por não ter equivalente a um significante em termos de representação. Do ponto de vista psíquico ele é constituinte da dimensão humana, pois situa o lugar da angústia, do desamparo existencial e o transporta para uma configuração psicanalítica nos três registros: Real, Imaginário, Simbólico – RSI.

Para Jorge (2008), *das Ding* situado “ao registro do real é o que se revela como absolutamente prevalente na estrutura, pois *das Ding* implica a representificação, na estrutura, do real sem nome originário e sem imagem”. (JORGE, 2008, p. 140). A estrutura a qual o autor se refere é aquela mencionada por Lacan no *Seminário 22 RSI* e retomado no *Seminário 23*, a saber: o nó borromeno. O objeto *a* é situado por Lacan (1974-75) no centro dos três registros como função de amarragem da estrutura psíquica.

A respeito dela, partindo dos três registros lacanianos: *RSI* (Real, Simbólico e Imaginário), para Jorge (2000), “o objeto *a* funciona como um verdadeiro motor como causa da própria estrutura do desejo”. (JORGE, 2000, p.140). A representação destes objetos Lacan enunciou com a fórmula *i(a)*, onde *i* representa o objeto imaginário elencado pelo sujeito como causa do seu desejo.

Jorge (2004) ainda esclarece que é pelo registro simbólico que os significantes serão encadeados no psiquismo a partir da trajetória de vida de cada

indivíduo. Portanto, a satisfação se dá pelo contorno da pulsão nos objetos parciais vinculados ao objeto *a* enquanto faltante.

Cabe aqui pensar: e caso não haja um objeto para a pulsão, como ficaria o registro do objeto *a* ou, melhor ainda, como reconhecer seu estatuto? Metzger (2014) analisa a sublimação em Lacan apontando justamente essa “mudança de estatuto” do objeto e questiona o caráter de aceitação social vinculado à sublimação:

Lacan, em cujo ensino a sublimação está presente desde seus primórdios, não aceita o estatuto “adaptativo” do conceito de sublimação e propõe, em 1959-60, a definição de objeto à dignidade da *Coisa*, o que aponta para a sublimação como uma produção que evidencia o vazio, cerne de toda criação [...]. A própria ideia de reconhecimento social é colocada em questão. Lacan sublinha a presença da alusão ao vazio, o que consideramos uma mudança do *estatuto* do objeto (e não mais do objeto em si; ele agora deve ser elevado à dignidade da *Coisa*) como condição da sublimação ao invés de levar em conta apenas as mudanças de meta e objeto da pulsão. (METZGER, 2014, p. 32-33).

O próprio Lacan (1960) vincula o objeto *a* ao estatuto do real, na ordem de um vazio, de um nada, onde não há significante, mas que no entanto o remete no que ele veio a chamar de *das Ding* – a *Coisa*. O real da *Coisa* aparece no Seminário 7 em uma metáfora do vaso que Lacan tomou de empréstimo à Heidegger. O objetivo seria para enunciar acerca do vazio que o oleiro recobre ao construir um vaso. Tal vazio “existe” anteriormente ao vaso, sempre existirá, é inassimilável. Mas quando o sujeito o cria, o vaso ganha então um contorno, uma forma. Este vazio muda de estatuto para um “não-vazio” – *ex nihilo* – *ex-sistência*.

A introdução desse significante modelado que é o vaso já constitui a noção inteira da criação *ex nihilo*. E ocorre que a noção da criação é coextensiva da exata criação da coisa como tal. Efetivamente, é justamente desse modo que, no decorrer dos tempos, e nomeadamente dos tempos que nos são mais próximos, dos que nos formaram, é situada a articulação, a balança do problema moral. (LACAN, 1960, p. 149).

Portanto, *das Ding* situado no campo do real traz consigo aquilo que é da ordem do inapreensível de ser representado, assim como o objeto *a* precisará de outros objetos para a consolidação do significante (como por exemplo, a arte e, mais especificamente, o discurso musical vinculado à ética do desejo do sujeito e não como objeto de consumo). Assim, o conceito do objeto *a* – causa de desejo – permite a representação de objetos parciais como semblante, espécie de véu contornando o vazio da *Coisa*.

Precisamente sobre isso, Nakazu (2007) destaca que no *Seminário 7*:

[...] ficará evidente que os objetos da pulsão são mero semblante, cujo fundo falso encobre um vazio, que Lacan nomeará como *das Ding*. Vazio esse que, posteriormente, será nomeado como objeto *a* e caracterizado então como objeto causa de desejo. (NAKAZU, 2007, p. 42).

A elevação do objeto à dignidade da Coisa remete então ao registro de uma elevação ao impossível de *das Ding*. A sublimação teria então o estatuto de referenciar a pulsão (e conseqüentemente o desejo) a partir dos três registros RSI: desejo a uma completude no campo imaginário, por intermédio da linguagem (simbólica através das diferentes formas de expressão artística – música, literatura, teatro, dança, pintura e escultura) e cristalizada no real do corpo. Por que do real do corpo e não do objeto real?

O objeto real em sua essência estará sempre no registro do real, falando especificamente da obra de arte: os furos corporais enquanto zonas erógenas potencializam a pulsão de forma a proporcionar o objeto *a* circundar o vazio real de um quadro ou um monumento através do olhar. Do ouvido através da escuta das notas e do ritmo de uma obra ou até mesmo uma melodia, e assim por diante.

No capítulo 3 será apresentada de que forma a música pode perpassar vários conceitos psicanalíticos e exemplificar o processo sublimatório em sua plasticidade na mudança de objeto. Por exemplo, o conceito de repetição com o ritmo musical, a descarga psíquica (vinculada à satisfação) de tensões para um registro de alteridade entre intérprete/compositor e o ouvinte. Ou ainda a saída ou o deslocamento do gozo mortífero para representações substitutas vinculadas à criação de sentidos. Uma experiência situada no registro de completude e que pode ser nominada agora através de uma identificação imaginária ao objeto musical.

Há uma idealização imaginária que potencializaria a elevação do objeto a outro nível de satisfação, a um sentimento oceânico de completude e que daria a este objeto uma dignidade muito maior em relação a outros. Metzger (2014) aponta que no texto sobre o “*Narcisismo...*” Freud (1914) estabelece a diferença entre idealização (que se refere ao objeto) e sublimação (referenciada à pulsão). Para esta autora, Lacan retomaria este posicionamento sublinhando que:

[...] a primeira pertenceria ao registro do imaginário, enquanto que a segunda estaria remetida ao registro do simbólico [...] Lacan irá

complexificar seu ponto de vista com relação ao estatuto da sublimação – e, mais do que isso, subvertê-lo. Que na sublimação haja um apelo ao simbólico, não há dúvida, uma vez que está em jogo o laço social. Entretanto, o que veremos a partir de 1959/60, é que a sublimação apela também ao imaginário para se realizar, dado que se utiliza aos objetos imaginários para aludir ao vazio da *Coisa* – e aqui encontramos a presença do real na sublimação, na medida em que se a define pelo tangenciamento do real através da alusão à. Assim, a partir de 1959/60, a sublimação poderá ser caracterizada a partir dos três registros: real, simbólico e imaginário. (METZGER, 2014, p. 88).

Lacan propõe uma abordagem original ao teorizar o objeto *a* ao vazio de *das Ding*. Este registro será inaugural para o desenvolvimento de outros tópicos vinculados à estruturação psíquica do sujeito como: a fantasia, a identificação, o sintoma, dentre outros. Não é objetivo alavancar novas discussões sobre isso, pois a ideia é manter o olhar ao tema da sublimação, embora exista o atravessamento destes conceitos no fenômeno.

No entanto, a sublimação como elevação do objeto *a* a um registro sublime está atravessado pelo discurso, entendido, segundo Lacan (1969/70), como aquilo que produz e sustenta o laço social ao nível da cultura e, mais especificamente, no saber vinculado ao campo do grande Outro. Retoma-se para isso, a hipótese de que não apenas a arte, mas também a música produzida na contemporaneidade carregará a marca do mal-estar pelo estatuto de objeto vinculado a um valor de mercado. Esse fenômeno será discutido mais adiante, bem como os efeitos do que Lacan chamou de o quinto discurso, que o nomeou de discurso capitalista.

O objetivo principal é tratar da relação de como são ofertados os objetos de satisfação no âmbito da cultura e sua relação com a sublimação. Desta forma, é imprescindível tratar de um assunto que se torna indissociável das produções artísticas, pois demarcará a forma ou natureza da sublimação no campo da arte e, sobretudo, da música.

O assunto em questão é o conceito de trabalho. A atividade humana que pode ser analisada tanto na perspectiva individual quanto social. A hipótese principal a ser desenvolvida aqui é a influência desse mesmo discurso, entendido aqui na lógica capitalista e também neoliberal, como produtora de alienação no indivíduo e na cultura, bem como o vínculo de satisfação das produções artístico-musicais: algo da ordem de um capitalismo industrial para um industrialismo cultural.

Para tanto, é preciso pensar o lugar do gozo na contemporaneidade a partir do discurso neoliberal e ao mesmo tempo na busca de uma demarcação do lugar do

desejo para o sujeito contemporâneo a partir do seu próprio mal-estar constituinte no campo de *das Ding*. No final deste capítulo e, sobretudo no terceiro, será aprofundada a discussão da sublimação no campo musical e suas implicações na área da psicologia.

É necessário, nesse momento, fundamentar a alienação dentro da lógica discursiva da contemporaneidade, onde o consumo se torna um dos sintomas mais evidentes, decorrentes da posição do sujeito a esse discurso. Em seguida, entender a estrutura desta mesma lógica (produtora de alienação) do sujeito com seu desejo para o campo cultural. E por fim, situar a sublimação através da arte musical no discurso neoliberal.

Rosa (2010) aponta que Lacan procurou evidenciar três pontos principais acerca da temática do consumo ao longo de sua obra. Para esta autora: “inicialmente o consumo é articulado à ética, em seguida ao campo pulsional, especialmente ao objeto oral e às fantasias de devoração, e, finalmente, ao discurso do capitalista”. (ROSA, 2010, p. 159). Para esta autora, a leitura psicanalítica referente ao desejo e o gozo possibilitará novas leituras e especifica uma dimensão clínica ao analisar fenômenos culturais, dentre eles o consumo, diferenciando do olhar pelo viés sociológico.

A dimensão das relações de trabalho e do sofrimento do trabalhador tem tomado relevâncias nas mais diversas áreas (por exemplo, na área organizacional onde o fenômeno do chamado “*coaching*” tem crescido exponencialmente a fim de dar conta do mal-estar do sujeito), bem como o surgimento de sintomas que transcendem a esfera individual e estão cada vez mais dando seu testemunho na dimensão coletiva.

Aranha e Martins (1986) sublinham que a produção simbólica do trabalho (entendida aqui, num primeiro momento, como processo sublimatório fora do campo artístico) como algo inerente a própria identidade subjetiva do indivíduo pode estar denunciando uma falta que, como foi dito, está vinculada para muito além dele.

A subversão do “ser” do sujeito nas mais variadas esferas e dimensões será um dos pontos a serem discutidos neste momento. Portanto, se levanta os seguintes problemas: primeiro que a forma do discurso neoliberal subverte o valor do sujeito (e conseqüentemente de seu trabalho) em uma alienação de si próprio e de sua atividade. Segundo, que o lugar da arte como produtora de sentido e não de

alienação para o sujeito contemporâneo está diretamente ligada à lógica do consumo da sociedade capitalista.

Desde o surgimento do capitalismo e das relações de trabalho iniciadas a partir da Revolução Industrial na Europa, no século XIX formou-se uma estrutura social baseada nos princípios do liberalismo econômico, tendo como base de organização a propriedade privada e o livre mercado. A defesa de uma liberdade política e econômica tinha como pressuposto a intervenção mínima do Estado sobre a vontade individual permitindo ao indivíduo conduzir seus empreendimentos de forma autônoma, ao contrário do que acontecia anteriormente na era feudal. Nesta direção, as duas autoras apontam:

Na vida social e econômica estão ocorrendo, paralelamente, sérias transformações que determinarão a passagem do feudalismo ao capitalismo: além do aperfeiçoamento das técnicas, dá-se o desenvolvimento do processo de acumulação de capital e a ampliação dos mercados. O capital acumulado permite a compra de matérias-primas e de máquinas, o que faz com que muitas famílias que desenvolviam o trabalho doméstico nas antigas corporações e manufaturas, tenham de dispor de seus antigos instrumentos de trabalho e, para sobreviver, se vejam obrigadas a vender sua força de trabalho em troca de um salário. (ARANHA; MARTINS, 1986, p. 57).

Ao longo do tempo se fez necessária a formatação de leis que pudessem regular as relações entre patrão e empregado de modo a proibir abusos de poder e exploração por parte dos patrões: no século XIX as jornadas de trabalho excessivas aliadas à precariedade das condições de trabalho fizeram com que ao longo do tempo os trabalhadores se movimentassem na criação de organizações (sindicatos) que pudessem contrapor a força dos patrões no intuito de minimizar as injustiças e buscar melhores condições de trabalho: “O resplendor desse progresso levanta, em contrapartida, uma questão social, pois as condições subumanas recrudescem no século XIX”. (ARANHA; MARTINS, 1986, p. 57).

Além disso, para Aranha e Martins (1986), algumas décadas mais adiante, alguns modelos de produção foram criados ao longo do século XX – *fordismo*, *taylorismo*, *toyotismo* – no intuito de maximizar a produção industrial (embora quase sempre com prejuízo do trabalhador) a fim de aumentar os lucros e evitar o desperdício de tempo e dinheiro: “*time is Money*” tornou-se não apenas um clichê como também o próprio paradigma do capital na primeira metade do século XX.

Não apenas o produto do trabalho do operário não lhe pertencia e lhe era estranho, pois este não tinha acesso a este mesmo produto (em virtude da troca de sua mão de obra por um salário), como também a sua subjetividade era posta em cheque também. Trata-se do fenômeno da alienação.

Etimologicamente a palavra alienação vem do latim *alienare, alienus*, que significa “que pertence a um outro”. E outro é *alius*. Alienar, portanto, é *tornar alheio, é transferir para outrem o que é seu*. (ARANHA; MARTINS, 1986, p. 60).

Assim, a alienação se estende para uma dimensão muito maior. Se a Revolução Industrial inaugura uma mecanização do trabalho e uma expansão tecnicista, onde o trabalhador se aliena em uma posição passiva em sua atividade, sua consciência acerca de si também se tornava alienada. Para Aranha e Martins (1986) o empobrecimento de sua atividade laboral em troca de um salário colocará em questão a busca de uma satisfação que, não encontrando um sentido para seu trabalho, precisará ser buscada de outras formas, um gozo (mortífero) a serviço do aniquilamento e da satisfação a qualquer preço: bebidas, jogos, drogas, prostituição, dentre outros.

Aranha e Martins (1986) indicam que o conceito de lazer, como privilégio dos nobres e depois da burguesia, precisou ser ampliado de maneira sistematizada para que os operários pudessem ter esse tempo “ocioso”, fora das indústrias, inaugurando uma perspectiva de individualização que as autoras chamam de “civilização do lazer”: “O lazer é uma criação da civilização industrial. Trata-se de um fenômeno de massa com características especiais que nunca existiram antes do século XX”. (ARANHA; MARTINS, 1986, p. 64).

No entanto, isso produz efeitos que refletem na natureza desse mesmo lazer, embora as autoras reconheçam o papel do sujeito frente às suas escolhas.

Em um mundo em que o trabalho e o consumo são alienados, é difícil evitar que o lazer também não o seja. A passividade e o embrutecimento naquelas atividades repercutem no tempo livre [...] Isso torna muito reduzida a possibilidade de um lazer ativo, não alienado, ainda mais se supusermos que o homem se encontra submetido a todas as formas de massificação pelos meios de comunicação [...] É bom lembrar que o caráter de atividade ou passividade nem sempre decorre do lazer em si, mas da postura do homem diante dele. (ARANHA; MARTINS, 1986, p. 66-67).

Assim como o dinheiro (enquanto produto de sua atividade) possibilitará ao indivíduo o acesso a outras mercadorias e bens numa ordem fetichista.

Ele próprio deixa de ser o centro de si mesmo. Não escolhe seu salário [...] passa a ser comandado de fora, por forças estranhas a ele. Ocorre o que se chama *fetichismo* da mercadoria, pois esta assume valor superior ao homem. Assume formas abstratas (o dinheiro, o capital) que, em vez de serem intermediários entre indivíduos, convertem-se em realidades soberanas e tirânicas. Em consequência, a “humanização” da mercadoria leva à desumanização do homem, à sua coisificação, à reificação (*res*, “coisa”), sendo ele próprio transformado em mercadoria (sua força de trabalho tem um preço no mercado). (ARANHA; MARTINS, 1986, p. 60).

Desta forma, entende-se que o acesso a uma ética do sujeito a qual Lacan (1959/60) fazia menção ao longo do Seminário 7 torna-se subvertida pelo discurso do mercado a partir do seu valor de uso. Sobre essa “teoria dos valores” Lacan aponta que: “o valor de uma coisa é a sua desejabilidade [...] trata-se de saber se ela é digna de ser desejada”. (LACAN, 1959/60, p. 26).

É importante investigar os efeitos de como a sublimação, enquanto elevação de um objeto, vinculado à ética do desejo fica situada de forma massificada e vinculada ao registro do gozo na cultura contemporânea. Um dos apontamentos que Lacan (1959/60) enfatiza é que a arte (e principalmente a arte erudita, que chama de belas artes) é historicamente datada.

A lógica do consumo transfere-se ao campo artístico de forma negativa. O não acesso a uma via sublimatória vinculada a uma ética do sujeito produziria proporcionalmente uma “arte” utilitarista do ponto de vista econômico, uma vez que “é em função do problema ético que devemos julgar essa sublimação enquanto criadora de tais valores, socialmente reconhecidos”. (LACAN, 1959/60, p. 132).

A partir de Marx (2013), em meados do século XIX, acontece uma análise muito mais profunda que irá colocar em questão não apenas uma organização econômica, política e social, senão possibilitar uma análise do valor do sujeito enquanto moeda de troca (do seu trabalho) em detrimento da relação simbólica com sua atividade. Segundo ele, a burguesia destituía a relação entre trabalhador e o seu trabalho através do pagamento em dinheiro pelo tempo investido e sua “expertise”.

Sua teoria acerca da luta de classes é muito mais do que um dualismo entre modelos econômicos (capitalismo X comunismo), mas uma crítica do lugar subjetivo e da valoração do trabalho enquanto atividade humana, social, econômica, política e cultural. Apesar da criação de leis para regular as relações de trabalho, pode-se

perceber mais claramente que a questão principal está – como Marx observou em sua obra *O Capital* (2013) – na forma que se constitui tal relação, ou seja; não somente entre patrão e empregado, mas entre trabalhador e mercado.

Segundo Sandroni (1999), com a chamada globalização e o fim da divisão geopolítica em blocos no mundo após a 2ª Guerra Mundial, criou-se as fusões de grandes companhias, onde grupos de investidores uniam-se para criação de mega corporações. A influência destas corporações exigiu políticas em que o Estado regulasse a ordem econômica a fim de evitar os excessos da livre concorrência. Atualmente o termo neoliberalismo “vem sendo aplicado àqueles que defendem a livre atuação das forças do mercado, o término do intervencionismo do Estado, a privatização das empresas estatais e até mesmo de alguns serviços públicos essenciais, a abertura da economia e sua integração mais intensa no mercado mundial. (SANDRONI, 1999, p. 421).

Dessa forma, a hipótese de uma mercantilização da cultura pelo mercado torna-se plausível uma vez que essa lógica se estende para todas as dimensões da vida social. Para Adorno (2002) a indústria cultural não é diferente de nenhuma outra pelo fato de que o produto final está operando na lógica do consumo: desvinculado da perspectiva sublimatória enquanto ascensão de um sentido maior para o sujeito. O objeto cultural produzido por essa indústria captura o indivíduo por um apelo a um primitivismo sexual onde a sublimação (se é que acontece) situa-se mais no registro de um gozo perverso do que qualquer outra coisa:

A indústria cultural não sublima, mas reprime e sufoca. Expondo continuamente o objeto do desejo, o seio no suéter e o peito nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado, que, pelo ato da privação, há muito tempo se tornou puramente masoquista. (ADORNO, 2002, p. 21).

Adorno (2002) denuncia de forma incisiva o aspecto de esvaziamento em termos de sentido nas produções industrializadas de arte (cinema e música principalmente) pelo mercado cultural. A diversão é colocada, para este autor, como prolongação das relações de trabalho (não apenas laboral, mas também, e principalmente, intelectual). Subverte o aspecto trágico da vida para uma ordem fetichista onde a narrativa é dispensada em virtude de uma glorificação da técnica de produção da obra.

Ao encontro dessa perspectiva, Marcuse (1973) utiliza o termo “dessublimação” ao se referir a uma “cultura superior” (representada pela produção das grandes obras da literatura) ao apontar que “o que está ocorrendo agora não é a deterioração da cultura superior numa cultura de massa, mas a refutação dessa cultura pela realidade”. (MARCUSE, 1973, p. 69). Tal processo destitui o que chama de “cultura superior” enquanto possibilidade de criação de sentido numa outra dimensão (por isso o termo superior). Para este autor, o que há de novo nesse fenômeno

[...] é o aplanamento do antagonismo entre cultura e realidade social por meio da obliteração dos elementos de oposição, alienígenas e transcendentais da cultura superior, em virtude do que ela constituiu *outra dimensão* da realidade. Essa aniquilação da cultura *bidimensional* não ocorre por meio da negação e rejeição dos *valores culturais*, mas por sua incorporação total na ordem estabelecida, pela sua reprodução e exibição em escala maciça. (MARCUSE, 1973, p. 69-70).

Tanto Adorno (2002) quanto Marcuse (1973) colocam em questão uma subversão do processo artístico que no discurso atual se desvincula da criação para um valor de mercado: “a forma de mercadoria. A música da alma é também a arte da música de vender. O que importa é o valor de troca, e não o da verdade” (MARCUSE, 1973, p. 70). A verdade pode ser concebida como àquela em que Lacan (1959/60) já enunciava como elevação do objeto à dignidade de um vazio existencial cujo acesso o verdadeiro artista dispunha ao explicitá-lo para o público.

No entanto, a subversão da arte, enquanto produção de saber sobre o sujeito pela indústria cultural passa a denunciar também uma subversão do sujeito do desejo. Este passa então a vincular suas identificações em termos de mal-estar com aquilo que a propaganda, os anúncios, a informação rápida nas mídias, estabelece como ideais de realização pessoal para sua satisfação:

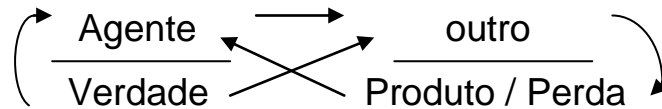
Essa assimilação do ideal com a realidade é um testemunho do quanto o ideal foi ultrapassado. Êle (sic) é trazido do reino sublimado da alma ou do espírito ou do ser interior e trazido para têrmos (sic) e problemas operacionais. Aí estão os elementos progressivos da cultura em massa. A perversão é indício do fato de a sociedade industrial desenvolvida defrontar com a possibilidade de uma materialização de ideais. As aptidões dessa sociedade estão reduzindo progressivamente o reino sublimado no qual a condição do homem era representada, idealizada e denunciada. A cultura superior se torna parte da cultura material. Nessa transformação, perde a maior parte de sua veracidade. (MARCUSE, 1973, p. 70).

A veracidade é o próprio reconhecimento do mal-estar do sujeito enquanto ser, dentro da cultura. Pode ser comparado ao que havia na antiguidade em relação aos mitos. Estes tinham o papel de fornecer um sentido para o laço social: “a função do mito não é, primordialmente, explicar a realidade, mas acomodar e tranquilizar o homem” (ARANHA; MARTINS, 1986, p. 23). No discurso mítico, Deuses e divindades, apesar de onipotentes possuíam uma organização bem burocratizada (cada deus com sua função) e serviam como reguladores ou modelos para as ações da sociedade. Dessa forma, a música e a arte produzida no seio destas culturas, serviam ao propósito de unificar e estreitar os laços sociais compartilhados entre os membros de um grupo, transmitindo de geração a geração uma forma de situar o lugar do sujeito no mundo.

Contudo, hoje há uma entidade que também se pode pensar como um organizador social, tão abstrato quanto os mitos antigos e, no entanto, tão presente que se tem a ilusão de sentir seus efeitos na realidade. Uma potência invisível, capaz de estruturar inconscientemente as relações através de um discurso que se manifesta de modo tão sintomatizado e estruturado na cultura e no indivíduo ao ponto deste sujeito responder de pronto sem se dar por conta. Ele pode ser entendido como discurso capitalista – atualmente, como neoliberalismo – e tem como agente o mercado financeiro.

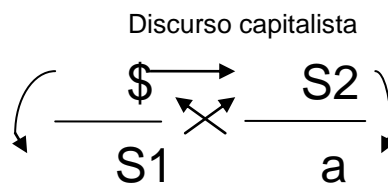
Porém, antes de prosseguir é preciso entender o conceito de discurso em psicanálise. Assim será possível admitir a hipótese de que este discurso atua não apenas em sua relação com a cultura, mas também na estrutura da sociedade contemporânea. Os discursos têm por finalidade explicar a natureza dos laços sociais, através da relação com a linguagem, do sujeito para com o outro, dentro da cultura.

No *Seminário 17 – O avesso da psicanálise* (1969/70), a estruturação então de quatro discursos: o discurso do mestre, o discurso universitário, o discurso da histórica e o discurso do analista, possibilitaram uma sustentação teórica na qual há sempre uma imutabilidade de funções. Tais funções ficam estabelecidas como: um agente da função discursiva que está sustentado pela verdade. Este agente produz uma ação no outro gerando um efeito de perda, um resto cujo produto estará situado para Lacan enquanto lugar de *mais gozar*. Pode-se analisar o caráter do discurso pela disposição das funções da seguinte maneira:



Fonte: Lacan, 1969/70

As setas representam vetores que movimentam os elementos, no entanto, nenhuma delas alcança a verdade, pois ela está sempre oculta em qualquer discurso. A disposição dos elementos no esquema acima determina a natureza do discurso, onde: S1 representa o significante mestre; S2 a representação do saber. O sujeito aparece como sujeito barrado (efeito da castração) representado pelo signo \$; e por fim o objeto *a* como causa do desejo. Com esta perspectiva, o discurso capitalista é engendrado, segundo Lacan (1972), como um reposicionamento do discurso do mestre (S1 na parte superior como imperativo de dominação do senhor frente ao escravo com \$ no lugar da verdade), da seguinte forma:



Fonte: Lacan, 1972

Para Lacan (1972), o discurso capitalista promete a satisfação dos desejos ao posicionar o objeto *a* no lugar de objeto do consumo. O sujeito \$, no lugar de senhor é sustentado pela verdade de uma lógica que está no mercado, neste caso, o capitalismo S1. Se antes o discurso do mestre ocupava o lugar de agente do discurso (S1) ocultando sua castração (\$), agora o sujeito se aliena também enquanto valor de mercado. O objeto *a* permanece como signo de objeto perdido onde o consumo toma a forma de tamponar ou negar a castração do sujeito (\$) a fim de vinculá-lo numa busca constante de satisfação, de um *mais-de-gozar*.

Lacan (1968/69) busca articular o *mais-de-gozar* como possibilidade de isolar a função do objeto *a*, a partir do que Marx conceitua como mais-valia. Segundo Sandroni (1999), a mais-valia corresponde ao excedente do valor gerado pelo trabalho do indivíduo que lhe era subtraído pelo mercado, que é o lucro no capitalismo. Uma vez que o trabalhador vende sua força de trabalho para seu

patrão, esta se torna também uma mercadoria, adquirindo então um valor de uso. Portanto,

O mais-de-gozar é uma função de renúncia ao gozo sob o efeito do discurso. É isso que dá lugar ao objeto *a*. Desde o momento em que o mercado define como mercadoria um objeto qualquer do trabalho humano, esse objeto carrega em si algo da mais-valia. (LACAN, 1968/69, p.19).

Tal mercado impõe sua lógica: o lucro. O lucro possibilita um excedente simbólico que se chama dinheiro, no gráfico ocuparia a posição de objeto *a*, equivalente para Lacan (1972) como causa de desejo, orientada para o consumo. Para se ter dinheiro é necessário doar tempo de vida em uma atividade de intercâmbio onde, em essência, o que se troca é o tempo de vida em exercer uma atividade a fim de receber um significante simbólico (nesse caso o salário do indivíduo) que permitirá ao sujeito adquirir bens e serviços ofertados pela lógica do discurso capitalista.

No discurso capitalista, pode-se perceber através do gráfico que se o trabalho do sujeito torna-se uma mercadoria dentro de um valor de mercado, este mesmo sujeito transforma-se ele próprio numa mercadoria enquanto vínculo ao objeto de mercado. Um objeto de consumo dentro do próprio laço social em que suas necessidades são constituídas pelo próprio mercado. Os traços subjetivos vão desaparecendo e causando sintomas que estão na ordem de uma repetição incessante de gozo sem perspectiva de interrogar-se a respeito dele. Na visão de Kehl,

As razões de mercado só nos oferecem a razão de nossa própria trivialidade, revestida de aparências de um “saber viver” que só funciona se conseguirmos reduzir a vida à sua dimensão mais achatada: o circuito da satisfação de necessidades. Esse circuito parece o da agitação de um desejo insaciável, mas não é; pois os objetos oferecidos para nossa saciedade são tão banais e equivalentes quanto todas as mercadorias. (KEHL, 2002, p. 11).

Na sociedade contemporânea o indivíduo é engolfado pelo discurso do consumo onde lhe é permitido gozar sem restrições. Cria-se a ilusão de que se as relações no laço social são insatisfatórias, do ponto de vista subjetivo, o dinheiro encarnará a possibilidade de tamponar essa falta através de bens e de serviços que lhe dêem acesso à satisfação – não pela via sublimatória, mas pelo acesso ao gozo.

Nesse sentido, Kehl aponta ainda que a oferta de tais objetos de consumo cria a ilusão que o sujeito irá se satisfazer com eles, quando na verdade, para a psicanálise, o objeto de satisfação está perdido para sempre: “Os discursos que organizam as razões de mercado consistem em cadeias metafóricas muito pobres, muito curtas, que vão do objeto ao sujeito (e não o contrário)”. (KEHL, 2002, p. 11). Assim, o espaço de criação que poderia advir para recobrir o campo do grande Outro, na ordem da sublimação a partir do registro de *das Ding*, fica comprometido uma vez que a própria produção artística e, principalmente musical, massifica-se se tornando um valor utilitário para o mercado.

O valor de mercado, tomando como exemplo o campo musical em sua forma utilitarista (mercadoria ou produto cultural) pode ser colocado numa perspectiva de dualidade entre dois discursos: capitalista versus artístico – música comercial versus música enquanto arte – respectivamente. O primeiro vinculado ao mercado e que conseqüentemente refletirá a natureza dos laços e até dos sintomas presentes atualmente na sociedade. A segunda enquanto perspectiva de criação e sentido onde o objetivo principal seria o de situar o desejo de forma independente desse mercado, inserido numa subversão às certezas, aos preconceitos e, acima de tudo, possibilitar um lugar de encontro subjetivo e alteridade entre os sujeitos.

Em síntese, este capítulo tratou de embasar a sublimação a partir da teoria lacaniana da Coisa vinculado a uma ética do desejo, assim como Lacan (1959/60) propôs no *Seminário 7*. No entanto, a sublimação precisou ser situada também e a partir da cultura no campo social. Isso porque uma vez que a criação dos laços, enquanto forma de organização entre indivíduos em uma sociedade, está vinculada à cultura, esta demandou uma análise mais profunda do que representa o conceito de discurso.

Para isso autores como Marx (2013), Adorno (2002), Marcuse (1973), entre outros, possibilitaram um diálogo com Lacan (1958/59; 1959/60; 1972) através da teoria dos discursos, sobretudo o discurso capitalista, e as relações do sujeito com o objeto de consumo. Quando estas relações passam para o registro da criação artística, tendo como produto a obra de arte, procurou-se demonstrar que o conceito de sublimação, tal como proposto por Lacan (1972), desvinculava-se da ética do desejo justamente por subvertê-lo à categoria de valor mercadológico e utilitário.

A proposta a ser abordada no capítulo 3 é considerar a sublimação pela arte musical como uma perspectiva de discurso. Tal como Lacan (1969/70) demonstrou

em sua teoria sobre o discurso do analista, como forma de movimentar o desejo na dimensão de um questionamento acerca do saber do sujeito; o discurso musical artístico traria, enquanto função de representação de alteridade, essa mesma propriedade: abrir uma perspectiva de questionamento acerca do próprio desejo do sujeito. Além disso, possibilitaria independentemente da época, o acesso a uma verdade que paradoxalmente se abriria cada vez mais em si, assim como se espera num processo de análise. Acerca disso, Kehl (2002) sublinha:

Existe a obra, fruto da criação artística e *da recepção*, esse modo de recriação coletiva que ressignifica a obra a cada época, a cada novo contexto social em que ela é acolhida. À luz dessa concepção, podemos considerar a relação de um sujeito qualquer com uma obra de arte como um trabalho de sublimação [...] Criar uma fala própria, em que a palavra plena ocupe o lugar do discurso que é totalmente alienado ao Outro [...] A sublimação tem um alcance ético na psicanálise, isto é, um alcance que pode contemplar a todos que se interessam pelo processo analítico, se ela for o que nos permite suportar o vazio e fazer algo a partir dele. (KEHL, 2002, p. 169).

Para a autora, a criação de um estilo próprio pelo paciente, a fim de “estetizar” a vida, não apenas adquire uma importância ética como também abre um campo de interlocução ao próprio desejo que, como vimos até aqui, possui um vínculo estritamente associado a um valor de mercado no discurso contemporâneo. Entender de que forma e com que meios a sublimação pela música é capaz de situar uma interlocução com a psicanálise será o foco da discussão do próximo capítulo.

CAPÍTULO III – DO SENTIDO DO SOM NO PSIQUISMO AO CONTORNO DA FALTA PELA SUBLIMAÇÃO EM MÚSICA

Neste capítulo será retomado o conceito de sublimação tendo em vista a função da música na dimensão cultural e seus atravessamentos com a psicanálise. O intuito da parte final deste trabalho é analisar a hipótese da música enquanto discurso pela perspectiva do discurso do analista a fim de aproximar o entendimento da sublimação musical vinculada a uma ética do desejo, portanto, portadora ou potencialmente reveladora de um saber inconsciente e orientadora para uma verdade do sujeito.

Para isso foi necessário que no capítulo anterior fosse discutido alguns traços do discurso contemporâneo (tendo como efeitos o consumismo, a alienação, entre outros) pela perspectiva lacaniana do discurso capitalista a fim de delimitar o campo entre música comercial versus música artística na cultura. Estendendo esta lógica para o mercado cultural, este expõe o objeto artístico enquanto valor de mercado pela lógica do lucro (vender mais em menos tempo com margens cada vez maiores de rendimento) subtrai-se outras formas de representação do real pela obra de arte, não pela via da exclusão, mas engolfando-a no próprio discurso.

Em Adorno (2002) sua crítica vai perpassar por esse lado ao denunciar o esvaziamento de sentido com a verdade da obra de arte em mero produto de consumo:

Não só o espírito se ajusta à sua venalidade mercadológica, reproduzindo com isso as categorias sociais predominantes, como se assemelha, objetivamente, ao *status quo*, mesmo quando, subjetivamente, não se transforma em mercadoria. (ADORNO, 2002, p.47).

É importante situar essa diferença uma vez que ela faz parte do sintoma atual: a velocidade com que o mercado produz as novidades no campo cultural (áudio visual, literatura, música) é com o intuito de suprir uma demanda de gozo mesmo quando a intenção do sujeito não seja esta: ele está inserido nessa dimensão independentemente de sua vontade (ADORNO, 2002). Assim, não é apenas o tipo da linguagem artística que está em questão nesse momento, mas o lugar de um saber que possa vincular o sujeito ao encontro do seu desejo numa dimensão de alteridade no campo do grande Outro.

No entanto, o lugar da arte como objeto comercial ou mercadoria não é uma novidade. Esta já era alocada nessa concepção entre os grandes gênios da música ocidental como, por exemplo, segundo Grout e Palisca (1988/2007), na luta constante de um Beethoven (1770-1827) com seus editores (sobretudo no final de sua vida) a fim de fazer valer sua autonomia artística em detrimento do gosto musical da época. Também Mozart (1756 - 1791) algumas décadas antes ao romper com a relação de mecenato (e ser literalmente escorraçado pelo seu mecenas e assumir os riscos de um compositor autônomo) tornou-se representativo de um conflito que colocaria artista versus sociedade na eterna busca por reconhecimento por parte do primeiro em relação ao segundo.

Ao mesmo tempo, havia a necessidade da sociedade reconhecer este mesmo artista como representativo de um ideal mítico. Esta dimensão de reconhecimento poderia traduzir-se e dar corpo a uma narrativa que continha em si uma representação daquela sociedade. Toda obra de arte, segundo Lacan (1959/60), é historicamente datada e, portanto, portadora de um saber que traz a referência ao campo de *das Ding*. Esta referência possibilitaria a inscrição da sublimação na concepção lacaniana de elevação do objeto à dignidade da Coisa, tal qual exposta no *Seminário 7* (1959/60).

Já para Freud, houve a necessidade de abordar a sublimação em textos que demarcam dois caminhos teóricos: “ele vai da descrição de uma dessexualização da pulsão sexual à erotização da pulsão de morte” (COELHO; SOARES, 2014, p. 594). Para os autores, a erotização da pulsão de morte vem na esteira da 1ª Guerra Mundial e traz uma leitura onde essa pulsão poderia ser direcionada em favor de Eros ao encontro de outros objetos de satisfação. Seria tarefa do ego em lidar com as investidas libidinais do id a fim de possibilitar a canalização destes investimentos em objetos parciais secundários. A identificação com esses objetos possibilitaria ao ego oferecer-se ao id como objeto de amor:

[...] o ego tenta efetuar mediação entre o mundo e o id, tornar o id dócil ao mundo e, por meio de sua atividade muscular, fazer o mundo coincidir com os desejos do id [...] Para com as duas classes de instintos, a atitude do ego não é imparcial. Mediante seu trabalho de identificação e sublimação, ele ajuda os instintos de morte do id a obterem controle sobre a libido, mas, assim procedendo, corre o risco de tornar-se objeto dos instintos de morte e de ele próprio perecer. A fim de poder ajudar desta maneira, ele teve que acumular libido dentro de si; tornar-se assim o representante de Eros e, doravante, quer viver e ser amado. (FREUD, 1923, p. 68-69).

Nesse sentido, Coelho e Soares (2014) apontam para o viés civilizatório da sublimação ao desviar as pulsões perversas para outro alvo indicando que independentemente das teses de dessexualização da pulsão ou de sua erotização, o ponto chave se encontra na origem das “mais altas realizações culturais da humanidade – a arte, a ciência, a filosofia e a religião, essas coisas nobres e raras – tem as raízes mais malditas e banais”. (COELHO; SOARES, 2014, p. 597). É pelas mais profundas interdições que a humanidade pôde se identificar com uma lei que possibilitou o surgimento das mais belas criações culturais através da sublimação: “aquelas que somos impelidos a nos engajar por fim de reconhecimento, exatamente com aquilo que não pode ser reconhecido, com os mais baixos desejos”. (COELHO; SOARES, 2014, p. 598).

A fim de avançar a discussão para uma condição filogenética do ser humano, do ponto de vista histórico, há também o testemunho de outros campos de estudo. Entre eles se pode citar a musicologia, a antropologia, a arqueologia, paleontologia e a historiografia dos povos antigos (através de áreas como a iconografia, entre outras) da relação do sujeito com o simbólico e, principalmente – e o mais essencial – com a linguagem.

O nome tem a capacidade de tornar presente para nossa consciência o objeto que está longe de nós. O nome, ou a palavra, fixa na nossa memória, enquanto idéia (sic), aquilo que já não está ao alcance dos nossos sentidos [...] O simples pronunciar de uma palavra re-presenta, isto é, torna presente à nossa consciência o objeto a que ela se refere. (ARANHA; MARTINS, 1986, p. 11).

As sociedades primitivas dão o testemunho do que pode se considerar as primeiras obras de arte feitas pelo homem. A representação da visão de mundo destes povos, seu modo de viver e suas relações sociais podem ser encontrados em suas pinturas em paredes de cavernas: figuras ou gravuras de animais, plantas, rituais, caçadas, etc. O norte e o nordeste brasileiro é rico em vestígios arqueológicos bem como, as pesquisas feitas a fim de aprofundar o estudo das características dessas pinturas. Dados do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional indicam que só no estado do Piauí existem centenas desses sítios. Os registros das chamadas pinturas rupestres em sítios arqueológicos no norte (como no estado do Piauí) apontam para desenhos que datam de mais de trinta mil anos antes do presente. (ALVES; BRITO; CAVALCANTE; FABRIS e LAGE, 2011, p. 181).

Muito antes da invenção da escrita há mais de 3000 anos a.C., as pinturas pré-históricas dão conta de uma faceta humana que talvez possa se levantar a hipótese tal qual observada na clínica infantil a partir dos desenhos das crianças. Sharpe (1930) indicará que é um fenômeno que se refere não apenas ao registro, mas ao testemunho da vida. Algo que pulsa e confere a identidade do sujeito e de um povo, dá um lugar lhe conferindo uma posição acerca dele e da organização e coesão do discurso do grupo. Além disso, faz reverência frente a um grande Outro que os organiza e lhes confere o status de ser-no-mundo tamponando e, ao mesmo tempo, dando um contorno a uma falta.

Essa definição nos aproxima do aforisma lacaniano que se encontra no *Seminário 7* (1959/60), da sublimação elevar um objeto à dignidade da *Coisa*. Tal objeto está sempre no registro imaginário e remete acerca dos ideais sociais privilegiados em determinada cultura e norteados pelo ideal do eu. As trocas simbólicas dentro da linguagem conferem as inscrições psíquicas de representação de mundo e assim contribuem para inserir o sujeito dentro da cultura.

Dessa forma, trata-se de vincular o termo sublimação na dimensão de algo elevado, sublime, da ordem da existência do sujeito. Esse algo está se materializando através da obra, que é justamente a cristalização dos objetos que dão conta do rastro por onde o ideal do eu foi constituído. Através da obra, o ideal que a constituiu nos orienta acerca daqueles significantes elencados como privilegiados dentro de determinada cultura, independentemente se a obra foi feita hoje ou há trinta mil anos atrás.

Para Sharpe (1930), esse “algo” da existência o qual os povos primitivos estavam questionando era a ideia da morte. Não pela representação da cena da morte, mas por aquilo que buscava tamponar o irrepreensível da existência. O desenho, pela via da sublimação, possibilitava assim, dar um contorno para a própria falta do sujeito: ao ver-se constituído a partir do Outro de sua cultura o homem primitivo passou a representá-la.

Infelizmente a música não conta com esse privilégio da linguagem pictórica: o registro físico. Tal fato não ocorria, pois o registro ao nível sonoro da cultura de um povo só poderia acontecer e ser transmitida de forma oral, de geração para geração, sobretudo nos povos primitivos, quando da ausência de um registro físico, no caso da música. Cogita-se que seu nascimento seja tão remoto quanto à própria história do surgimento do homem. Os mais antigos exemplares de instrumentos musicais

remontam ao Homem de Neandertal, entre 230 mil a 30 mil anos atrás, por exemplo, flautas rudimentares feita de ossos de animais (FREDERICO, 1999).

Na tentativa de reconstruir a pré-história musical destes povos primitivos, Frederico (1999) sublinha que até o nascimento da linguagem humana acontecer, foi necessário a sucessão de algumas etapas no desenvolvimento do homem pré-histórico: movimento mímico, fonação onomatopeica, fonação reflexo-emotiva, fonação articulada simples e fonação articulada composta. Foi um movimento progressivo dos “gritos-símbolos” até a construção da melodia aquilo que constituiu paralelamente a inscrição psíquica da representação simbólica da linguagem. Das ferramentas de trabalho, estas passaram a ser utilizadas em cultos e só depois se transformaram em instrumentos musicais.

Portanto, é evidente, a partir dos achados arqueológicos acerca dos povos primitivos, que não apenas as pinturas em cavernas, mas também a música assumiu uma importância fundamental na vida desses indivíduos. O foco deste trabalho de conclusão de curso não é aprofundar este tema pelo viés antropológico e histórico, mas situar a presença da música como um movimento de representação simbólica que possibilita o contorno de um vazio existencial do sujeito no registro do real de *das Ding* (LACAN, 1959/60).

Dessa forma, quando *Totem e Tabu* (1913) foi publicado, Freud tratou de enunciar um momento mítico posterior já ao nascimento da linguagem. Para tanto, o convívio em grupo demarcava uma cisão entre o Ego e o Id, pois lhe atravessava uma lei (tabu) constituída a partir dos desejos mais intoleráveis: o assassinato do animal totêmico e o incesto. Para internalizar a representação do totem, a lei/tabu foi necessária o surgimento de uma consciência de si dentro da cultura (mesmo que primitiva) mediada então pela representação simbólica da interdição.

As inclinações para se quebrar o tabu deveriam sofrer uma força proporcionalmente igual ou maior a fim de contê-las. A lei/tabu necessita se constituir no imaginário a fim de que sua transmissão persista de forma inconsciente ao longo do tempo, de maneira que Freud indica:

Devem então ter persistido de geração para geração, talvez meramente como resultado da tradição transmitida através da autoridade parental e social. Possivelmente, contudo, em gerações posteriores devem ter-se tornado ‘organizadas’ como um dom psíquico herdado [...] Em seu inconsciente não existe nada que mais gostassem de fazer do que violá-los,

mas temem fazê-lo; temem precisamente porque gostariam, e o medo é mais forte que o desejo. (FREUD, 1913/1995, p. 48-49).

Supõe-se que neste estágio de desenvolvimento primitivo, segundo as pesquisas arqueológicas, já estavam presentes no discurso destas sociedades a presença da música como instrumento de valor cultural dentro desses grupos. Em *O Moisés de Michelangelo* (1914), Freud assume seu apreço pessoal pela literatura e a escultura. Seu gosto ou satisfação estética, no entanto, vai até o limite de uma possível interpretação acerca das obras, porém o mesmo não acontece com a música:

[...] com a música sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta. (FREUD, 1914, p. 217).

Através desse trecho há uma espécie de insatisfação por parte de Freud, não pelos efeitos da música, mas com a conceitualização da sublimação no campo musical. Uma vez que, ao invés do deleite a música lhe proporcionava (e ele mesmo assume esta postura) um desconforto não pela apreciação da mesma, mas pela sua dificuldade em situar uma interpretação adequada para o fenômeno. Esta pode ser uma das hipóteses que levou Freud a evitar uma abordagem teórica da sublimação justamente por não poder abarcar em sua teoria a mesma prerrogativa que havia construído em outros campos, como é o caso da literatura e da escultura no campo da arte.

Se a música para Freud acarretava algumas dificuldades de entendimento e impedia não apenas uma explicação, mas até um constrangimento frente ao discurso musical, a sublimação teria que dar conta de uma generalização que não dependesse desta ou daquela forma artística. Ela teria que colocar a questão de seu enigma na própria condição existencial do ser humano em razão de sua falta. Em outras palavras, servir como possibilidade de representação simbólica de sua condição de ser-no-mundo através da obra de arte como aquilo que põe em obra a verdade do ente (HEIDEGGER, 1977).

Lacan (1959/60) aproximou-se da filosofia heidgeriana ao elaborar o conceito ético ligado a essa verdade que possibilitaria o acesso do sujeito à sua condição de desejo. Contudo, nos últimos anos de sua vida a constituição da teoria dos quatro

discursos e, sobretudo, da subversão do discurso do mestre pelo discurso capitalista (discutidos no capítulo anterior) não garantem o acesso pelo viés da arte a essa verdade. No caso da música ocorre um fator que leva justamente ao efeito contrário: a música comercial, em detrimento da música artística, não possibilita uma satisfação sublimada, elevada, contemplativa, pois o apelo é cada vez mais literal em sentido e esvaziado de metáfora da primeira com relação à segunda destituindo o lugar da verdade.

Para Heidegger (1977), na obra de arte é o próprio conceito de verdade que está em obra. No entanto, a coisalidade (representado na concretude da obra, independentemente da linguagem em que é manifestada) pertence ao registro do real: é real aquilo que está situado no lugar da verdade. A essência do verdadeiro está na verdade enquanto *essentia*: conceito latino vinculado ao ser, ao próprio ser enquanto ente (sujeito), no registro de algo originário de uma potencialidade de vir a ser. A essência é aquilo que o ente é em sua própria verdade como sujeito do desejo. Portanto, a verdade de uma coisa – a *Cóisa* – só poderá ser definida a partir da verdade do próprio sujeito/ente na ordem de uma desocultação.

É importante situar essa ideia uma vez que no capítulo dois foi apontado que o consumo dentro da contemporaneidade, sustentado pelo discurso capitalista, é um dos fatores que rompe a possibilidade do sujeito se confrontar com o questionamento do seu ser através da arte. No tocante à música, esse objeto real que chega até o indivíduo pelas plataformas de comunicação de massa é transformado em instrumento de gozo pelo mercado e já vem esgotado em si mesmo.

Por isso que Adorno (2002) elabora sua crítica ao mercado cultural denunciando o esvaziamento de sentido da obra em virtude de um movimento em que a tragicidade da condição humana foi posta de lado e a narrativa reduzida. Pode-se pensar que a partir disso, a música como objeto musical na cultura contemporânea têm as mesmas características do produto industrializado que está à venda em qualquer prateleira. Tal mercadoria, enquanto objeto de uso, possui algumas características em comum: um rótulo muito chamativo e elaborado, é investido de um discurso fálico através da propaganda que o anuncia, possui prazo de validade (por isso o apetite voraz por novidades por parte dos “consumidores” de música, que talvez nem assumam esse lugar, mas o fazem mesmo assim) e na grande maioria das vezes o conteúdo do produto em si, é duvidoso.

Em essência, o que se coloca em questão não é apenas a música, esta seria um dos exemplos, uma forma de mostrar nossa condição. O que realmente se põe como pergunta é o lugar do saber. Em que posição se encontra a condição de falta do sujeito e de que forma os objetos lhe são ofertados através do discurso na cultura contemporânea. Como privilegiar esse encontro do sujeito com sua falta se no discurso capitalista a verdade não é sustentada por um saber que está no sujeito, mas sim no mercado de consumo (LACAN, 1972). Dessa forma, é possível entender porque a música produzida atualmente carrega consigo esse traço de mercadoria, literalmente de uso e descarte: porque ela responde ao mercado e não ao sujeito.

Traçando um paralelo ao longo da história da música ocidental, pode-se dizer que havia uma espécie de discurso do mestre presente, não apenas nas relações sociais entre senhor e servo, mas também na produção da obra. O mecenato possibilitou a independência artística tão cara aos compositores, embora nem sempre com liberdade total e nem ao reconhecimento devido que muitos mereceriam (pelo menos até o final do século XVIII). O ponto é que a música erudita ou música clássica possuía esse traço imaginário de reconhecimento ou identificação entre intérprete e ouvinte, de um senhor que detinha não o poder, mas era reverenciado pelo seu conhecimento e maestria (maestro – mestre) em transmitir sentimentos para muito além da palavra (GROUT; PALISCA, 1988), (BRIGITTE e JEAN MASSIN, 1997).

Tal transmissão estava vinculada à tradição de perpetuação do conhecimento, por isso dizer que havia um discurso que criava tal laço estava de acordo com a manutenção do vínculo com o lugar de saber. Havia a música popular, inclusive várias obras eruditas na música foram compostas a partir de danças (estilizadas) conforme o estilo de cada época. A grande diferença entre a música (como produção da cultura) erudita e a música popular era que a segunda estava vinculada a uma transmissão oral, enquanto a primeira havia a vantagem do registro escrito (partitura), sendo transmitida assim de geração a geração. Não foi a toa que a idade média durou por volta de um milênio, já que todo o conhecimento estava em poder da igreja. As músicas assim como todas as produções artísticas estavam a serviço de Deus e o acesso a este conhecimento, restrito ao clero (GROUT; PALISCA, 1988), (BRIGITTE e JEAN MASSIN, 1997).

A questão é que se produziram ao longo da história várias obras onde estavam presentes o rastro de um ideal que marcava não apenas o imaginário do

compositor, senão de toda uma época. Os movimentos artísticos dão conta não apenas da divisão histórica em períodos estéticos, mas trazem ao mesmo tempo a marca de sua época. Não é a toa que Lacan (1959/60) sublinha que toda obra de arte é historicamente datada. Havia um lugar de referência enquanto saber no qual o artista era também influenciado pela cultura que o conduzia a criar algo que sintetizava tanto sua subjetividade quanto a de sua época.

A sublimação representa o desejo, mas não só isso: ela se volta contra o recalque dando-lhe outro status, pois cria algo novo que represente o sujeito em sua condição desejante. O ato de sublimar lhe confere uma representação de si próprio para o grande Outro (KEHL, 2002). A dimensão social também faz sua função, pois trata de dar o reconhecimento aquele que produz uma determinada obra. A questão é situar se tal representação responde através de um viés artístico (e reveladora de um algo a mais no sentido da obra) e representativo do sujeito. Ou ainda se ela apenas oferece mais um objeto de gozo vinculado numa cadeia significante e que responde única e exclusivamente a um mercado de “mais gozar”, no registro de pulsão de morte.

Segundo Kehl (2002) essa questão trata justamente do ponto onde se pode localizar o estatuto ético da sublimação, pois confronta o lugar do sujeito com a pulsão de morte, uma vez que esta

[...] produz efeitos destrutivos e desorganizadores porque resiste a ser inteiramente dominadas pelas pulsões sexuais, pulsões de vida, articuladas ao significante. Ou seja: articulada aos outros e a cultura. As pulsões de vida apontam sempre para onde estão os outros, “dentro” ou fora do psiquismo; e no mundo humano, onde os outros estão (ainda que na fantasia), estão os significantes que os representam. (KEHL, 2002, p. 163).

Localizar a dimensão onde um sujeito pode advir representa uma reviravolta do discurso, pois possibilita com que o indivíduo estabeleça o lugar de uma falta que mobiliza a instauração do desejo e ao mesmo tempo o vincule a um saber que é seu, mas que lhe é oculto. O vínculo com o outro enquanto espaço de alteridade pode possibilitar a produção de significantes que, dentro de uma cadeia, ou melhor, de um encadeamento, lhe possibilite acessar ou contornar algo que está na dimensão de sua falta (LACAN, 1959/60).

Portanto, situar como exemplo o que se convencionou chamar de música comercial versus a música artística seria um analogismo paralelo entre colocar em

questão (no sentido de questionar, perguntar) acerca de dois tipos de discursos: o discurso capitalista versus o discurso do analista. Esta abordagem exposta nestes termos e centrada no fenômeno cultural, de massa, é o que na contemporaneidade toma um contorno extremamente paradoxal. Em nenhum momento da história da humanidade se teve tanto acesso ao conhecimento do que o momento presente, mas contraditoriamente ao que se poderia supor, observa-se justamente uma espécie de negação do conhecimento voltado para o questionamento do mal-estar contemporâneo, com exceção daquele saber técnico, utilitário e pragmático.

Nesse sentido, para aproximar o discurso musical à psicanálise, uma vez que foram escassos os autores que enveredaram por esse caminho, se fará necessário alguns apontamentos acerca de um dos poucos que se arriscaram a entrar nesse terreno: Alain Didier-Weill. A partir de uma leitura psicanalítica sobre a música, em *A Nota Azul* (1997a) o autor busca conceitualizar o lugar do intérprete e do ouvinte em sua experiência com o discurso musical.

Mas antes é necessário discutir a natureza dessa experiência. Em Didier-Weill (1997a), o sentimento oceânico no qual Freud e Romain Rolland se referem em *O Mal-Estar na Civilização* (1930), ligado à experiência de um gozo místico que a religião propiciaria, não estaria tão longe daquele gozo situado na contemplação da arte. O assassinato do pai (ligado à origem da religião) e o sentimento oceânico teriam uma relação muito próxima uma com a outra, um caráter originário na fundação do sujeito. Este pai super potente e poderoso, sob a insígnia lacaniana do Nome-do-Pai, “é a de uma metáfora indutora de uma superabundância vital, cujo caráter ilimitado evoca para nós o sentimento oceânico.” (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 10).

A teoria freudiana ao introduzir o conceito de pulsão de morte, propõe ainda uma dualidade entre Eros e Tanatos, a primeira como força integradora, potência para unir e, a segunda, àquela que “chama o homem ao mais-além dos limites da vida”, levanta a hipótese de que este sentimento oceânico estaria para a pulsão de morte como o desejo fundamental a um mais-além de caráter ilimitado. (Didier-Weill, 1997a),

A sublimação está vinculada a uma força de empuxo em direção à simbolização, sendo assim, de caráter primário. Do ponto de vista da pulsão, não haveria na sublimação um processo de dessexualização da meta ou mesmo do objeto (defendida por Freud antes de 1920). Pelo contrário, a sublimação seria uma

força inerente ao sexual, portanto, primária. Para solucionar esse impasse, a proposição lacaniana da inscrição dos registros real, simbólico e imaginário, colocam em questão dois desejos distintos, “antinômicos”, ambos vinculados invariavelmente ao real. Sobre esta proposição lacaniana, Didier-Weill indica que:

[...] uma vez que existe um terceiro elemento - o real – que é comum a Eros e a Tanatos: de um lado, Eros lida com um real silencioso, na ordem libidinal; de outro, o real, uma vez de que ele é aquilo de que o simbólico tem que se encarregar para içá-lo à simbolização. (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 12).

Aqui o mesmo autor aponta dois aspectos do real, um vinculado ao real sexual da pulsão, e outro ao real que escapa à linguagem. Nesta direção Birman (1997) lembra que o conceito de pulsão está sempre ligado à descarga visando uma satisfação enquanto finalidade originária. No registro da pulsão de morte (a única que existiria, segundo o autor) abarca a força que impulsionaria a uma descarga absoluta visando também à satisfação absoluta. Em outras palavras, um gozo mortífero. Dessa forma, para que “a pulsão seja transformada, remodelando o seu estatuto primordial como força, é necessário um trabalho de ligação aos objetos e a sua inscrição no campo da representação, de maneira a se constituir um circuito pulsional.” (BIRMAN, 1997, p. 62).

Analisando-se a música do ponto de vista estrutural, há uma série de elementos constitutivos (pulsão, compasso, ritmo, melodia, harmonia, dentre outros) que devido sua transversalidade com outras áreas do conhecimento, dentre elas a psicanálise, pode-se fazer algumas conexões, as quais serão discutidas mais adiante. O intuito disso é o de aproximar o estatuto teórico da sublimação através do fenômeno musical e talvez avançar para um mais além. Em Didier-Weill a *Nota Azul* enquanto fenômeno teria um poder de: “veicular o sujeito no sentido e na presença [...] de preservar, de premunir o Sujeito contra o tédio monótono, como se o gozo conferido por essa nota azul o premunisse contra a percepção de sua repetição”. (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 59).

Para o autor, a experiência sonora do real é a mesma para todo mundo, pois necessita da materialização do som, de sua concretude física enquanto onda sonora que se movimenta até chegar ao ouvido quer seja ao ouvir uma melodia, uma canção, uma improvisação ou até mesmo uma obra sinfônica. Entretanto, a Nota Azul não é uma nota, ou acorde, ou uma música qualquer. Ela é antes o registro da

presença de um lugar inconsciente, não simbolizável, mas simbolizante. Ela abre o sentido como uma espécie de chave onde uma cadeia de significantes pode aflorar permitindo um lugar de alteridade.

Sob o impacto da Nota Azul, o mundo começa a falar conosco, as coisas, a ter sentido: os significantes da cadeia ICS, de mudos que eram, despertam e começam, assim causados pela Nota Azul, a nos contar casos [...] poder de criar um verdadeiro desencadeamento da cadeia ICS, está ligado, com o da Nota Azul, ao fato de marcar sem apelo o limite absoluto de sentido e de invocar o mais-além do sentido. (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 61-62).

O mais-além de sentido é aquele que está para além da palavra. O som. A materialidade do som na sua condição de fenômeno sonoro, que antecede a língua enquanto formação simbólica humana, por exemplo, a articulação sonora da mãe para com o bebê, na ordem da pulsão invocante. Uma imagem acústica, um significante sem o significado/conceito e que, entretanto, descortina ou invoca algo que estaria presente de maneira inerente na condição humana a partir do que pode vir a se tornar, abrindo o caminho para o encontro com a Nota Azul. (DIDIER-WEILL, 1997a, 1997b).

Essa nota remete como já foi exposto anteriormente, a um lugar no psiquismo e que, portanto, espaço e tempo são colocados em questão. Abre-se uma perspectiva de contemplação onde esse grande Outro (a música) que lhe invade o convoca de maneira a se posicionar enquanto sujeito de desejo. No livro *O Som e o Sentido* (1989/2002) de José Miguel Wisnik (2002), há uma correspondência muito próxima com a psicanálise:

[...] os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não verbalizável, atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõe à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. (WISNIK, 2002, p. 28).

A fim de situar o sentido do som, a música possui alguns elementos estruturais que dão suporte à constituição da linguagem. Esta não difere da palavra proferida pelo sujeito uma vez que ambas acarretam em circundar o real. Para que haja uma simbolização, a intervenção de uma função terceira precisa ser efetuada a

fim de que determinada imagem acústica (enquanto significante puro) receba a barra do recalque, conferindo-lhe a instauração de uma falta.

Segundo Ribas (2013) a busca pela satisfação primeira, a qual a psicanálise toma como motor do desejo, “essa satisfação mítica, que remete ao objeto primeiro é, da mesma forma, o encadeamento de acordes em suas funções harmônicas, constante e repetitivo, sendo que justamente desta repetição é que se obtém a satisfação que, todavia, é parcial” (RIBAS, 2013, p. 30). Embora não seja o objetivo desse trabalho aprofundar as questões acerca da história da música ou mesmo teoria musical, é necessária uma aproximação conceitual da linguagem musical. É bom frisar que quando se fala em música, está em evidência aquela inserida dentro da tradição ocidental. Abordar as características históricas (técnicas e estéticas) da música ocidental exigiria um trabalho inteiro à parte. A fim de apontar alguns caminhos para se pensar a sublimação e, conseqüentemente, sua função enquanto representativa do vazio de *das Ding*, serão discutidas a natureza dos principais elementos da música enquanto discurso.

Primeiramente é importante lembrar que, segundo Lacan (1959/60), a impossibilidade de representação de *das Ding* se dá por este permanecer fora do alcance da linguagem, portanto, vinculado ao registro do real. O conceito de significante será aquele que permitirá uma representação do sujeito para outro significante, numa cadeia sucessiva e constante. Do ponto de vista musical, ocorre algo semelhante que, no entanto, o ordenamento dessa cadeia não requer necessariamente que o sujeito domine o acesso simbólico da palavra, nesse caso, um determinado conceito vinculado ao significante.

A linguagem musical enquanto significante desprovido de palavra (música instrumental, por exemplo) não será capaz de exercer um efeito de mensagem por si só, da mesma forma que uma palavra, por exemplo, mamãe ou papai para um bebê, aparecer desprovido de um vínculo com outros significantes dentro de um circuito pulsional. Em virtude disso, Ribas (2013) sublinha que uma nota musical precisa de outra e mais outra, num encadeamento que possibilita combinações infinitas. Não é a primeira nota isolada que estabelecerá um efeito de significação, mas “uma segunda que transmitirá algum sentido que lhe possa ser atribuído e, com relação às demais que se seguirem, formar um contexto que, por consequência da tomada de uma única direção, necessariamente abandona todas as demais escolhas.” (RIBAS, 2013, p. 9).

As notas musicais já participam do universo virtual da linguagem como *a priori* de qualquer sujeito, assim como a música, a fala, o sintoma, o discurso, a cultura, são conseqüências de articulações significantes que constituirão o psiquismo na relação com o Outro. Dessa forma e ao mesmo tempo em que os fonemas para se articular uma palavra não são suficientes para lhe garantir um sentido, as notas musicais ou mesmo o ruído (e que podem ser usados para fazer música também, p. ex., com instrumentos de percussão), não garantem a satisfação musical. É preciso que ocorra um movimento de representação para que o indivíduo possa adentrar na linguagem e conseqüentemente dentro da cultura, algo que na dimensão de um vetor capaz de pôr em movimento o circuito pulsional.

Em virtude disso, no *Seminário 11* (1964) Lacan menciona o termo (extraído da teoria freudiana) do representante da representação - *Vorstellungsrepräsentanz* – posicionado no grande Outro. O sujeito ao nascer é situado originariamente no Outro enquanto significante unário, mas ao mesmo tempo ocorre também o desaparecimento do próprio sujeito, quando

[...] o sujeito aparece em algum lugar como sentido, em outro lugar ele se manifesta como *fading* como desaparecimento [...] questão de vida ou morte entre o significante unário e o sujeito enquanto significante binário, causa de seu desaparecimento. (LACAN, 1964, p. 207).

Essa alienação de si produz uma falta que se inscreve como *Vorstellungsrepräsentanz* enquanto significante binário e estaria localizado como ponto central da *urverdrängung* (recalque originário ou primário). Este seria a causa, segundo Lacan (1964), de todos os outros recalques e constituiria a partir de então o ponto de atração (*anziehung*) pela qual seriam possíveis as identificações simbólicas (aqui o autor traz o termo articulação significante), pois estaria no registro do surgimento do desejo, “o representante não representativo” (LACAN, 1964, p. 207), o lugar de separação, de alienação, e que conseqüentemente, colocará em evidência o surgimento do inconsciente:

Aquilo pelo quê o sujeito encontra a via de retorno do *vel* da alienação é essa operação que chamei outro dia, separação [...] é no intervalo entre esses dois significantes que vige o desejo oferecido ao balizamento do sujeito na experiência do discurso do Outro, do primeiro Outro com o qual ele tem que lidar. (LACAN, 1964, p. 207).

Tomando-se como exemplo a figura da mãe, Lacan procura situar justamente no intervalo do que ela demanda para o bebê, aquilo “no que seu desejo é desconhecido, é nesse ponto de falta que se constitui o desejo do sujeito” (LACAN, 1964, p.207). Para o autor, é nesta alienação que se institui a dialética do sujeito. Sendo assim, o sujeito do inconsciente nasce a partir de uma separação na qual a articulação significativa possibilitaria o surgimento de toda uma cadeia, a partir da qual o traço unário daria seu testemunho na manifestação ou no registro de uma repetição em cada um dos acontecimentos significantes posteriores. (Nasio, 1997).

Será visto em seguida que na música a expectativa criada por uma determinada sucessão de acordes ou mesmo uma melodia, poderá evocar (pulsão invocante) o advir de um momento que marcará o nascimento de uma significação dentro de um discurso musical – o efeito da Nota Azul. O foco aqui será situar a hipótese de que o efeito dado por essa nota (no registro de um “gozo místico”) esteja na origem também da formação do inconsciente através do tempo mítico do nascimento da função simbólica.

Lacan (1966/1998) apontará que é no imaginário que a significação fálica deverá ser evocada através da metáfora paterna, onde as funções de metáfora e metonímia irão instrumentalizar essa passagem. O Nome do Pai, portanto, representará a substituição do lugar que foi primeiramente simbolizado pela ausência da mãe na economia psíquica do bebê. A ausência desse Nome refere-se antes à carência do significante do que necessariamente ao pai real. A forclusão do significante seria essa incapacidade de se criar uma metáfora que possa dar conta do furo deixado por essa ausência.

Assim Lacan (1966/1998) propõe, a partir da leitura freudiana, que deve haver um momento mítico anterior que está também num registro inconsciente. O termo *bejahung* (afirmação) na ordem de um “juízo de atribuição” é o pressuposto básico para a constituição da negação - *verneinung* – enquanto função de anulação de um juízo de existência, nesse caso, anulação ou exclusão do próprio significante. Para o filósofo francês Jean Hyppolite (1966/1998), a “afirmação” referente à *bejahung* freudiana, colocará em questão que

[...] não existe o afetivo puro de um lado, inteiramente engajado no real, e o intelectual puro de outro, que dele se desvencilharia para depois retomá-lo [...] Que quer dizer isso? Por trás da afirmação, existe o quê? Existe a *Vereinigung* [unificação] que é Eros. E, por trás da denegação (atenção, a denegação intelectual será algo mais), o que há? O surgimento, nesse

ponto, de um símbolo fundamental dissimétrico. A afirmação primordial não é outra coisa senão afirmar, mas negar é mais do que querer destruir. Aí temos de certa forma, (o par formal) de duas forças primárias: a força de atração e a força de expulsão, ambas ao que parece, sob o domínio do princípio do prazer. (IN: LACAN, 1966/1998, p. 897-898).

Para Hyppolite⁴ (1966/1998) ao aceitar o convite de Lacan para apresentar seu artigo num de seus seminários, o filósofo indica que o juízo de atribuição vinculado à afirmação (*bejahung*) e a negação (*verneinung*) seriam as funções míticas anteriores e fundadoras, ligadas às pulsões primárias nos primórdios da simbolização. Portanto, *bejahung* está relacionada à unificação, tendo como efeito a afirmação de Eros, enquanto a negação estaria no registro de uma rejeição *ausstossung*, do instinto de destruição. A relação com a mãe enquanto lugar de grande Outro aos poucos vai pondo em pauta a relação inconsciente entre um bom e um ruim, da ordem do “interno” e do “externo”, de uma introjeção ou rejeição e que não estará totalmente submetida ao princípio do prazer. Algo do real começa a se configurar também.

A fim de aprofundar a argumentação entre música e psicanálise e estreitar uma abordagem mais coerente para as duas áreas, se retomará esta discussão em torno dessa transversalidade entre o discurso musical pelo olhar psicanalítico. Logo em seguida, o foco é aproximar a leitura psicanalítica com alguns elementos musicais (ritmo, pulsação, compasso, notas, acordes, entre outros) expondo como base justamente o momento da criação do ser humano até sua condição de sujeito em uma etapa de (pré) existência.

Tomando como exemplo um bebê que está na barriga da mãe, após ter seu corpo já completamente formado, dentre todos os sentidos a audição é aquela que possibilitaria uma via inesgotável de estímulos para a criança. Para Nunes (2009/2010), a partir do quarto mês de gestação vários órgãos já estão formados, inclusive o aparelho auditivo, porém somente a partir dos cinco meses começam a ser registrados respostas a estímulos acústicos. Dos sons internos do corpo da mãe, passando por aqueles que viriam de fora (do meio externo) e até da cultura (neste caso a música): “o som mais frequente que o feto ouve é o da pulsação da principal

⁴ HYPOLITE, Jean. Comentário falado sobre a *Verneinung* de Freud. In: Escritos (Apêndice I), (1966/1998).

artéria abdominal e o segundo mais frequente é o da voz da mãe” (NUNES, 2009/2010, p. 4).

Esses dois elementos remetem à estrutura mais primordial da música: primeiramente a pulsação, ligada à organização rítmica do discurso musical e que estabelece a sua ordenação temporal. É através da pulsação, tomado aqui pela via de batimentos regulares (função metronômica) que possibilitará a estruturação de um ritmo, a via pela qual são organizados os sons (tanto em termos de notas musicais quanto o de qualquer tipo de ruído). Desta forma, a música só acontece enquanto fenômeno físico a partir de uma função que teria exatamente a mesma correspondência do que tem um coração. É esse coração ao pulsar que movimenta, desloca, conduz para frente, organiza e dá sentido ao movimento.

E em segundo lugar as notas musicais. Estas atuam numa faixa de frequência pré determinada: um som que vibre a 440Hz corresponde em música à nota “lá” (padrão universal de afinação na tradição ocidental). Desta forma, cada uma das notas musicais (dó, ré, mi, fá, sol, lá e si) teria um número de vibrações específico que a caracterizaria (a quantidade de notas dependeria do tipo de instrumento). No entanto a voz humana possui uma articulação que não obedece a essa lógica, do contrário falaríamos cantando, literalmente, portanto sua articulação acontece de forma irregular ao produzir o som.

Acrescenta-se ainda mais um elemento que está presente antes do nascimento e já remete o ser humano a uma organização estrutural “pré-musical”: o compasso. Este elemento organizará as pulsações em ciclos repetitivos onde o tempo 1 do ciclo marcará o primeiro tempo do compasso. Esta organização remete à característica do ciclo: se for organizado de dois em dois, compasso binário; de três em três, compasso ternário; e de quatro em quatro, compasso quaternário.

Desta forma, podem-se pensar as pulsações de um coração, no caso da mãe, em uma organização que está diretamente vinculada com a experiência musical: o movimento de sístole – diástole – pausa. Isto remeteria então a um compasso ternário onde a produção do som se daria nos dois primeiros tempos (sístole – diástole), enquanto a pausa ficaria localizada no terceiro tempo, formando assim um padrão rítmico primordial. Uma vez que a pulsação seria a velocidade das batidas do coração, por exemplo, a 60 batidas por minuto (bpm), e que pode variar conforme a excitação da pessoa, o que nunca mudará é a organização temporal do som no compasso. Poderia ser esquematizada da seguinte forma:

Coração	sístole	diástole	pausa		sístole	diástole	pausa		etc...
Compasso	1	2	3		1	2	3		

Retomando a aproximação entre a psicanálise com o discurso musical, Lopes (2006) enfatiza que a música está em um nível de produção cultural universal e atemporal. Devido à ênfase dada pela psicanálise com relação à palavra é natural que um aprofundamento com relação a algo anterior, no caso o som que produz música, tenha ficado em segundo plano ao longo da história da psicanálise. Neste sentido, Lopez (2006) concorda com Didier-Weill (1997b) quando este destacar que

[...] quando estou numa relação de palavra, a experiência me ensina que não recebo a palavra de um interlocutor, a não ser através de uma deliberação interna que me pede para decidir sobre a mensagem ouvida (direi “sim” ou direi “não” a ela?). (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 237).

O sim e o não ao qual o autor se refere diz respeito a algo bem anterior ao nascimento do significante em que a palavra carrega não apenas a possibilidade de se criar um sentido para o sujeito, mas está localizado num tempo mítico anterior à linguagem, portanto, no registro de *bejahung*. O bebê não tem escolha ao ouvir (talvez “sentir na carne” algo do real que o invade através da ressonância dessas batidas em seu corpo e que lhe oferece uma imagem acústica primordial que estaria na origem da música): a pulsação do coração da mãe, ritmado, constante, organizado (compasso ternário), esta seria talvez a hipótese que remete Didier-Weill (1997b) a pensar que

[...] quando escuto soar a música, descubro, a cada vez, com espanto, que não posso lhe deixar de dizer “sim”. Estranheza desse sim é um “sim” radical que não se deduz de uma deliberação interna que me faz escolher não dizer “não”; este “sim” absoluto, que não concebe nenhum “não”, coloca-nos sobre a pista do que é o sentido verdadeiro do *Bejahung*. (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 237).

Para Didier-Weill (1997b) este “sim” não está na dimensão da compreensão, ela é por si só incompreensível assim como o efeito da música (tomada na dimensão da arte). Este “sim” enquadra-se antes num encadeamento lógico na posição de sujeito ouvido e de sujeito que ouve: “no ato de escutar a música, eis que descubro, no instante em que ela soa que é ela que me ouve.” (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 238).

Nessa ordem, não se sabe quem disse sim ou mesmo para quem se disse esse sim, o que se coloca em questão está na origem ou articulação inconsciente de um interlocutor e de um receptor “que, em mim, recebeu o apelo dirigido pela música e a aparição de um emissor que se dirige à música para chamá-la”. (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 238).

Em virtude desta “mutação” o autor situa de maneira precisa a lógica da pulsão invocante, ou seja, a transformação que sucede um sujeito que é invocado ou chamado para outro posicionamento que possa vir a se tornar então invocante. Por isso Didier-Weill (1997b) traça um paralelo com relação aquilo que o fenômeno musical possa vir a representar para o sujeito enquanto efeito de um gozo místico, a saber, a referência ao traço unário:

Uma reflexão teórica sobre a música é um dos caminhos possíveis para compreender a relação mais primordial do sujeito com o Outro: o poder da música é o poder da comemoração do tempo primordial em que o sujeito, antes de receber a palavra, recebe previamente uma base, uma raiz sobre a qual poderá, em segundo lugar, germinar a palavra: nesta base original, que concebemos como efeito – não memorável, mas comemorável – de uma inscrição primordial, sem mediação do imaginário, do simbólico no real, somos obrigados a reconhecer o Traço unário de Lacan. (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 240).

A partir desse contexto, Vives (2009) além de concordar com Didier-Weill ainda aponta que é necessário o sujeito desenvolver algo que ele nomeia de uma surdez estrutural – o ponto surdo – fruto do recalçamento originário e que o próprio autor o define como

O lugar no qual o sujeito, para advir como falante, deve, enquanto emissor por vir, poder esquecer que ele é receptor do timbre originário [...] o sujeito deve adquirir uma surdez específica para com este outro que é o real do som musical da voz [...] o sujeito que era invocado pelo som originário, vai se tornar pelo viés da fala, aquele que invoca [...] após ter feito ressonância ao timbre do Outro e tê-lo, ao longo do processo do recalçamento originário, ao mesmo tempo assumido (*Bejahung*) e rejeitado (*Ausstossung*), o sujeito deverá tornar-se surdo para ele para fazer soar o seu próprio timbre. (VIVES, 2009, p. 9).

Dessa forma, para ocorrer a ascensão do sujeito como ser falante, Didier-Weill (1997) indica que é nesse “dirigir-se a” que a pulsão invocante irá estruturar a invocação de um grande Outro que está por vir no registro de uma transferência no tempo. Uma espécie de aposta na qual o sujeito indica acreditar no que estaria por vir. Portanto, se a pulsão invocante é o que mais aproxima o sujeito da experiência

do inconsciente, a música representaria um meio para contornar essa aposta de algo que está por vir – neste caso a sucessão do discurso musical no qual as relações rítmicas e harmônico-melódicas estariam na ordem da pulsão invocante.

Por isso quando o autor se refere à função do que ele chamou de “Nota Azul”, Didier-Weill (1997a) trata de posicioná-la no momento em que a música produz uma espera, essa transferência no tempo, em algum momento colocaria para o sujeito o encontro da afirmação (*bejahung*) do sujeito para aquilo que estaria para além de sua consciência num momento primitivo. Estaria também na ordem de uma repetição que, ao contrário de produzir um sintoma, estaria sendo deslocado para o registro de um gozo nostálgico.

Não há nenhuma dúvida de que essa Nota Azul, da qual estabelecemos como uma das características estruturais o fato de que é, para o ICS (inconsciente), sempre a mesma, deve ser articulada com aquilo que ocorre na repetição. Ela conjuga o paradoxo de produzir um efeito que, por mais estritamente idêntico a si mesmo que seja, não se impõe por nenhum caráter coercitivo da repetição. [...] a Nota Azul têm esse poder de veicular o Sujeito no sentido e na presença. (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 59).

Devido à sua magnitude a “Nota Azul” (termo) colocaria em seu devido lugar o conceito de sublimação: elevação do objeto à dignidade da *Coisa*. A música ofereceria a materialidade do som a fim de contornar a *Coisa* como sendo o momento primordial de afirmação de um sujeito que está por vir:

Por que afirmar que a experiência musical remete a uma autêntica experiência mística que seria feita pelo *infans*? Porque a Coisa que, nele, foi chamada, invocada pela música, vai, por reviravolta, tornar-se Coisa invocante que vai se pôr em movimento – cantando ou dançando – através da pulsão invocante. (DIDIER-WEILL, 1997b, p. 241).

Para articular o momento de ascendência da “Nota Azul” Didier-Weill (1997a) aponta quatro tempos lógicos. Estes tempos seriam semelhantes aos tempos para a produção do chiste, porém na música tal encadeamento temporal ocorreria simultaneamente, ao mesmo tempo. A música (e conseqüentemente, a “Nota Azul”) colocaria em questão a conjugação de um instante de suspensão temporal (localizada no quarto tempo), onde ficaria em evidência o encontro do denominador comum entre o Sujeito e Outro: o objeto *a*. Para o autor, “ela é comemoração de um ato psíquico fundador, de um nascimento. É nisso que o renascimento para a qual a

música nos convida deve ser compreendido como uma autêntica transmutação subjetiva.” (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 74).

Em outras palavras, os quatro tempos dão conta da criação de um efeito sujeito onde desde a presença da enunciação musical em que o músico trazia ao Ouvinte uma resposta fazendo surgir a antecedência de uma questão (1º tempo lógico); ocorre então uma inversão topológica da qual o Ouvinte, não mais solicitado como Outro, será consignado que se constitua como Sujeito no campo musical desta nova questão significativa (2º tempo lógico). No terceiro tempo esse Ouvinte vai identificar-se com um significante desse Outro [...] no qual ele se identifica, de modo imaginário, com a posição ‘de amado’ de Sujeito da música (DIDIER-WEILL, 1997a).

Segundo Didier-Weill, nesse terceiro tempo

[...] o ouvinte realiza essa articulação ICS do amado ao amante, na qual Lacan localiza a essência da transferência, e produz-se como sujeito falante: aqui, como sujeito cantante ou Sujeito “musicante” [...] ponto de junção de onde a Palavra do mundo que lhe fala torna-se ao mesmo tempo sua palavra de Sujeito. (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 77-78).

O sentido de “ser” é vivenciado então numa explosão de significância onde o sujeito goza não apenas como ser falante (neste caso “musicante”), pois segundo o autor, é como se as palavras ou a música nesse caso tivessem sido produzidas pelo próprio Ouvinte. É nesse encontro, que está na ordem de um transbordamento de um gozo atemporal, que a Nota Azul (4º tempo lógico) será encontrada:

Simboliza este ponto incandescente da linguagem [...] metamorfose da mensagem do Outro em mensagem do sujeito [...] O fluxo temporal cujo escoamento então sentimos nos habita de tal modo que é ele, mais do que nós, que responde “Presente”, e nisso nos outorga o mais belo dos “presentes”: “o” Presente. (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 79-80).

Uma vez exposto a perspectiva psicanalítica acerca da música (e consequentemente do processo sublimatório) se buscará aproximar a maneira como o discurso musical se constitui estruturalmente através de alguns de seus elementos básicos: escala musical, nota musical, pulsação, compasso, ritmo e acorde. Em seguida, trazer o exemplo de uma obra dentro da música erudita do século XX que possa servir como modelo para pensar a sublimação enquanto discurso em psicanálise.

A música ocidental possui uma estrutura de doze notas musicais (outras culturas, como na música indiana, podem ter o dobro de notas) que se denomina de escala cromática. Ao visualizar o teclado de um piano, por exemplo, pode-se perceber a organização das teclas brancas e pretas numa ordem onde sempre haverá duas teclas pretas com três teclas pretas separadas umas das outras. A primeira nota (tecla branca no piano) antes das duas teclas pretas chama-se dó. Portanto, sempre antes dessas duas teclas pretas, não importa em que região do piano se toque, sempre será uma nota dó. (BOHUMIL, 1996).

Ao tocar a nota dó indo de tecla em tecla, em sequência da esquerda para a direita (o som ficará mais agudo), observa-se sete notas musicais nas teclas brancas (do, re, mi, fa sol, la e si) e cinco notas musicais nas teclas pretas (do# ou reb, re# ou mib, fa# ou solb e la# ou sib). Cada tecla preta pode ter dois nomes distintos, mas o som será sempre o mesmo: # = sustenido (função: elevar a nota um semitom); b = bemol (função: baixar a nota em um semitom). O semitom é uma unidade de valor em música, corresponde à menor distância entre uma nota e outra. Portanto, ao tocar a nota “do” e depois a próxima tecla preta, esta nota levará o nome de do# (pois foi o “do” que subiu um semitom), ou pode-se considerar a nota re que diminuiu ou baixou um semitom (reb), no entanto, a tecla e conseqüentemente o som é o mesmo. (BOHUMIL, 1996).

A seleção de um grupo de notas dentro desse parâmetro (escala cromática) recebe uma classificação, conforme a relação das notas umas com as outras. Dá-se o nome de tônica à nota principal que dará origem às outras (na música tonal), logo se tem a seguinte classificação conceitual:

Intervalo: duas notas (relacionadas uma com a outra, forma uma combinação sonora que terá certo “colorido” musical). Classifica-se em intervalo consonante e intervalo dissonante: o primeiro conceito relacionado à percepção de “soar bem” ao ouvido e o segundo de “não soar bem” (pois cria uma sensação ou percepção de tensão). No entanto, Schafer (2011) lembra que os sons consonantes e dissonantes possuem um caráter relativo e subjetivo: “dissonância para uma época, geração e/ou indivíduo pode ser uma consonância para outra época, geração e/ou indivíduo”. (SCHAFER, 2011, p. 57). A produção cultural é historicamente datada, sendo assim, suas características estão diretamente ligadas ao contexto histórico em que ela pertence.

Acorde: três ou quatro notas que podem soar juntas ao mesmo tempo ou em sequencia. A formação de três notas (tríade) se dá pela superposição de dois intervalos consonantes formando a estrutura básica do acorde. A formação com quatro notas (tétrade) seria a superposição de três intervalos. Na música ocidental não é qualquer nota que sobreposta umas nas outras, formam o conceito de acorde, pois elas obedecem a uma lógica discursiva que é estudada num campo chamado de harmonia.

Escala: é um grupo de notas que irão determinar o que em música chama-se de tonalidade, desenvolvida, sobretudo a partir do século XVII no ocidente. A escala diatônica é formada por sete notas musicais, as quais obviamente não são aleatórias, mas obedecem a uma lógica estrutural, pois é a relação de uma nota com a outra dentro desta estrutura que se formará a tonalidade. Em música existem outras formas de abordagem das escalas (modais, pentatônicas, hexatônicas, entre outras) que dependem da época, da técnica, da estética musical e, sobretudo da própria tradição cultural na qual ela está inserida.

A estrutura musical obedece a relações essencialmente matemáticas e físicas, dispostas no âmbito de uma virtualidade tal quais os fonemas que podem formar palavras, frases. No entanto, o produto final de um discurso musical seria o de produzir um sentido que, através do tipo da escolha das notas utilizadas (escala) é possível transmitir uma determinada intenção:

Todas as melodias existentes são compostas com um número limitado de notas. Assim como a língua compõe suas muitas palavras e infinitas frases com alguns poucos fonemas, a música também constroi sua grande e interminável frase com um repertório limitado de sons melódicos [...] A escala é uma reserva mínima de notas, enquanto as melodias são combinações que atualizam discursivamente as possibilidades intervalares reunidas na escala como pura virtualidade. (WISNIK, 2017 p. 73).

Wisnik (2017) ainda destaca as escalas como paradigmas sonoros construídos artificialmente pelas diferentes culturas, o que permitiria diferenciar certa paisagem ou território musical. Uma determinada sequencia de notas, uma melodia, um canto, traria uma espécie de marca de determinado grupo étnico, possibilitando, por exemplo, a diferenciação entre uma paisagem sonora, nordestina, eslava, japonesa ou qualquer outra.

O outro elemento, já discutido aqui neste capítulo, diz respeito ao ritmo. É ele que estabelece uma diacronia de eventos sonoros numa ordem que contribui para a

unidade do discurso. O ritmo está vinculado à pulsação e ao compasso, elementos organizadores que fornecem um recorte temporal aonde os eventos sonoros irão se suceder:

Os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram. (WISNIK, 2017, p. 22).

Para Didier-Weill (1997a; 1997b) a música não teria a função de representar o sujeito, mas antes nomear o que ele tem de real. Se o indivíduo pode ter acesso a uma determinada mensagem que a música lhe passa (tanto com o recurso da palavra numa canção quanto nos sons de uma sinfonia instrumental, sem o uso da palavra) é porque seus elementos carregam uma abertura para além do que a palavra poderia encerrar enquanto significado simbólico. Na verdade é justamente por não ter palavras que a música pode conduzir a um lugar de verdade para o qual o sujeito sequer tem conhecimento.

Uma melodia pressupõe a junção de dois elementos musicais: as notas e o ritmo. A sucessão de notas musicais a partir de um determinado ritmo caracteriza uma melodia, independentemente de a palavra estar presente ou não. No entanto, as infinitas possibilidades de combinações harmônicas (acordes superpostos ao mesmo tempo e num determinado ritmo) abrem um campo onde a palavra não tem acesso. Seria como se qualquer indivíduo pudesse falar não apenas uma frase ao mesmo tempo, mas várias simultaneamente, sendo que cada uma delas estivesse de acordo com uma estrutura determinada a fim de cobrir um campo de sentido muito maior do que uma sucessão palavra por palavra. (GROUT; PALISCA, 1988), (BRIGITTE e JEAN MASSIN, 1997).

Tentando aproximar este argumento com uma produção real no campo da música erudita, se analisará o segundo movimento (2ª parte de um total de 3) do *Concerto de Aranjuez*, do compositor espanhol Joaquin Rodrigo (1901-1999). O nome *Adágio* se refere a uma prática comum na música clássica que é nomear uma determinada peça pelo andamento (em música, sua velocidade) com que ela deverá ser tocada. Portanto, *adágio* significa um andamento lento, ao contrário de *allegro*, que seria uma música de caráter ligeiro. (GROUT, PALISCA 1988/2007).

O termo concerto se refere à forma estrutural da obra como um todo, dividida sempre em três partes, chamadas de movimentos. Assim a “forma concerto” diz respeito a uma composição seccionada e escrita para um instrumento solista que irá “dialogar” com a orquestra. Geralmente, dividida num primeiro movimento rápido, um segundo lento, e um terceiro rápido. (GROUT, PALISCA 1988/2007).

Joaquin Rodrigo compôs o *Concerto* em 1939, data em que a Espanha saía de uma guerra civil (1936-39) e a Europa entrava na 2ª Guerra Mundial. Além do clima tenso, o compositor possuía outra particularidade: era cego. Sua cegueira o acompanhou desde sua infância por conta de uma doença que teve. Sua família não concordava que o filho seguisse a carreira musical, embora tenha conseguido entrar no Conservatório de Paris, o mais renomado da época. Casou-se com uma pianista turca chamada Victoria Kamhi, pianista renomada já na época e que abriu mão de sua carreira como concertista para se dedicar na divulgação das obras do marido. (BARROS, 2001)

Nessa época o casal estava passando por dificuldades financeiras, em virtude da guerra que se aproximava a Europa já sentia seus efeitos (a ditadura de Franco que devastou a Espanha durante três anos, o nazismo na Alemanha e o fascismo na Itália). Embora a todas as dificuldades e a situação tensa, no ano de 1939, Rodrigo renovou sua esperança ao saber da notícia que sua esposa estava grávida. Porém, devido a complicações perto do final de sua gestação, sua esposa em uma determinada manhã sentiu dores agudas. O médico da família foi chamado e algumas horas depois o mesmo comunicou que Victoria havia sofrido um aborto instantâneo: uma menina com sete meses de desenvolvimento havia nascido sem vida. (BARROS, 2001).

Enquanto Victoria passava os dias na clínica para recuperar-se, sob os cuidados de sua mãe, sua assistente Amália tomava conta de Joaquin que, segundo ela, passava muitas horas da noite sentado ao piano. Numa destas noites foi que ela ouviu uma melodia cheia de tristeza e pesar, que lhe provocava arrepios. Era a primeira vez que Rodrigo executava a melodia-tema do *Adagio do Concierto de Aranjuez*, imerso na escuridão da sala, sozinho com seu piano. (BARROS, 2001, p. 13, apud KAMHI, 1992).

Sob este clima de pesar e sofrimento Joaquin Rodrigo deu vida a uma das obras mais conhecidas (senão “a” mais conhecida) de todo o repertório violonístico do século XX. O segundo movimento tornou-se emblemático não apenas pela história vinculada à sua gênese, senão por toda a riqueza musical, técnica e estética

vinculada a um instrumento com pouca capacidade de volume sonoro em comparação a outros. No entanto, Rodrigo criou uma peça inovadora onde o violão jamais é sobrepujado pela densidade sonora da orquestra, feito relativamente inédito até então na história da música e principalmente, no repertório violonístico. O Concerto de Aranjuez teve sua estréia em nove de novembro de 1940 na cidade de Barcelona. A obra tornou-se instantaneamente um verdadeiro sucesso e colocou o compositor entre os mais prolíficos e importantes de sua geração. (BARROS, 2001)

O *Adagio* é um exemplo representativo de uma obra atemporal, não só pela sua importância ou mesmo beleza, mas pelo seu discurso estar associado com algo de uma verdade que seria talvez impossível de ser traduzido de outra forma. Este algo de inapreensível de sua condição - a perda de um filho – poderia não ter sido representada, e ao invés disso (até onde se sabe) não impediu que Rodrigo seguisse em frente ou que algum sintoma estivesse produzindo uma paralisia subjetiva, pois algo de *das Ding* pôde ser nomeado através de sua composição.

Não há dúvidas da importância ética da sublimação como norteadora de uma atitude tanto clínica quanto criativa em psicanálise, por isso as palavras de Kehl (2002) adquirem uma conotação fundamental para este trabalho ao situar os dois termos, sobretudo na dimensão da contemporaneidade:

A sublimação tem um alcance ético na psicanálise, isto é, um alcance que pode contemplar a todos que se interessam pelo processo analítico, se ela for o que nos permite suportar o vazio e fazer algo a partir dele – algo que não seja uma reação violenta de pânico, uma submissão do outro à minha exigência de gozo, ou uma recusa do mal que o vazio representa, ao projetá-lo sobre um outro que o sujeito se permite considerar inferior a si [...] A sublimação tem um alcance ético se ela nos permite enfrentar a falta-a-ser com a produção de um estilo, um modo de vida que contemple a dimensão do desejo, em vez de tentarmos ser o objeto para o Outro. (KEHL, 2002, p. 169-170).

Esta obra – o *Adágio* do Concerto de Aranjuez - talvez seja a forma mais próxima de situar a sublimação não apenas no âmbito da arte senão como possibilidade de vínculo terapêutico. A criação de um estilo próprio nem tanto para contornar a castração, mas pelo contrário, a fim de poder nomeá-la. A capacidade de poder reinvestir o ego não se desfazendo do objeto, mas recriando-o com as ferramentas que a cultura (desvinculada ao discurso capitalista) dispõe para o ser humano continuar dando seu testemunho de algo inominável de sua condição, mas que possibilitaria sua presença como ser no mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sublimação ao longo da teoria freudiana sempre apareceu vinculada à teoria das pulsões. Sua referência, apesar de não ter sido especificada em nenhum texto em sua metapsicologia, contornou vários trabalhos ao longo de sua obra. Ao contrário da literatura, a música foi uma linguagem em que nem mesmo Freud e Lacan procuraram desenvolver em seu trabalho, nem tanto pelo fato de não apreciação (do ponto de vista técnico ou estético). Uma abordagem no campo da arte musical é tão importante quanto qualquer outro estudo histórico, pois após as leituras realizadas, isto diz respeito a uma condição inerente à natureza humana desde tempos remotos (pinturas em cavernas, instrumentos musicais rudimentares, entre outros).

Além disso, este trabalho procurou dar ênfase também à transversalidade do conceito com relação a outros, dentre os quais: pulsão, repressão, complexo de Édipo, identificação, narcisismo e superego podem ser apontados como de extrema relevância no fenômeno da sublimação. Com relação à sua obra, destaca-se a importância que Freud passa a desenvolver e aproximar, sobretudo a partir da segunda década do século XX em sua teoria, a sublimação como um dos conceitos teóricos que sustentarão o surgimento de representações simbólicas. Isso se manifestará especificamente a partir do estudo da arte (sobretudo da literatura) como forma de satisfação alternativa para a existência da civilização.

Entende-se por representações simbólicas a produção ou o registro de subjetividades vinculadas e cristalizadas, segundo Freud, pela canalização das pulsões para objetos compartilhados simbolicamente na dimensão social. Representações inconscientes em sua origem, mas que através da linguagem poderão ser notadas nas mais variadas formas de expressão artística, dentre elas (e a qual interessa trazer para este trabalho), o discurso musical.

Portanto, a sublimação enquanto fenômeno psicológico pode ser encarado como mecanismo de re-orientação da pulsão enquanto investimento objetal e, ao mesmo tempo, como perspectiva de acesso a outro registro de produção subjetiva ou criação como forma de satisfação. No entanto, ela não é espontânea e tampouco linear, falando em termos biológicos e mentais.

Freud (1913) em *Totem e tabu* traz de forma alegórica o mito do nascimento da civilização, precisamente a partir de uma inscrição de falta: a culpa decorrente do

ato do assassinato constituiu-se como lei que possibilitou a simbolização dessa falta a partir do totem: um símbolo que passou a ordenar a natureza do vínculo social do grupo daí para frente, bem como as formas de representação dessa falta. A mesma lei refere-se antes a uma função de repressão daqueles instintos primitivos (o incesto e o assassinato) que, segundo Freud, precisa ser contido para que o sujeito possa entrar na dimensão da linguagem e da cultura.

Por outro lado em *Psicologia das massas e análise do eu*, Freud (1921) sublinha que o compartilhamento de determinados ideais dentro de um grupo e sua identificação com os mesmos traz uma possibilidade de análise acerca do vínculo da cultura com esta mesma falta constituinte, bem como as maneiras que a sociedade busca em contornar a castração vinculada a esse mal-estar.

A partir disso, o desvio da agressividade para novas perspectivas de satisfação compartilhadas dentro de um grupo, como por exemplo, a sublimação enquanto dessexualização da meta, através de outras representações só será possível a partir da linguagem. Por isso, os tabus, os rituais de expiação da culpa, a criação de mitos, as obras de arte e, principalmente o discurso musical, traz o registro de uma identificação aos ideais que cada sociedade elenca como valorizados, embora nem sempre isto esteja associado a ideais sublimes.

Seguindo esse raciocínio, buscou-se situar também a sublimação com relação à teoria lacaniana da *Coisa (das Ding)* demonstrando a relação da sublimação com os conceitos de pulsão, objeto e a *Coisa*, propriamente dita. Foram abordados também alguns efeitos do processo sublimatório vinculando-o primeiramente fora da arte: por exemplo, nas relações de trabalho e, em seguida, com o mal-estar presente no discurso contemporâneo na linguagem artístico-musical pela perspectiva do consumo.

Não apenas Lacan, mas autores como Marx, Adorno e Marcuse, se preocuparam com a influência do discurso capitalista (no caso de Lacan), e a denúncia da subversão da obra de arte e da indústria cultural (em Adorno e Marcuse, particularmente). Este seria apenas mais um entre outros tantos exemplos da maneira em que o lugar do saber acaba desvinculando-se do sujeito. Este saber passa então a ter um status norteador relacionado a um valor de mercado na ordem do consumo: não apenas a arte, mas o conhecimento passa a ser valorizado (e reconhecido como tal) enquanto mercadoria passível de ser comercializada.

Portanto, a produção desse mal-estar contemporâneo pode ser observada na virtualidade do laço social, na mercantilização de gozos dos mais diversos pela indústria cultural, o consumo exacerbado e no pensamento tecnicista. Esses fatores podem ser pensados aqui como formas de lidar com a angústia, impedir o sujeito de poder buscar reatar o seu desejo a partir de construções simbólicas que possam sustentar sua representação imaginária do mundo e de si mesmo.

. O último capítulo buscou resgatar o estatuto do som enquanto espécie de pré-história da linguagem. As pesquisas e o acesso a esse conhecimento, nesta abordagem poderiam ser mais aprofundados em estudos futuros. Uma vez que este trabalho procurou apontar caminhos para se pensar a sublimação pelo discurso musical desse mal-estar, não apenas nas produções em si, mas em sua natureza (música comercial versus música artística) na cultura contemporânea.

A pesquisa no campo musical tem uma abrangência e importância cada vez maior: só nos currículos universitários é possível citar as licenciaturas em música, bacharelados, regência, musicologia, musicoterapia, engenharia acústica, composição, entre outros. No campo das neurociências está se consolidando descobertas cada vez mais seguras quanto sua função de estímulo cerebral numa abrangência de áreas ligadas tanto do lado afetivo quanto lógico da mente.

Concluindo, a música pode ser tratada como indicador de um mal-estar na cultura, mas também ir muito mais além: ser encarada como instrumento terapêutico ao que concerne sua transversalidade com a psicologia (por exemplo, no campo da musicoterapia) através de seu acesso direto (conforme apontou este trabalho) à construção de representações simbólicas para além da palavra e restituindo ao sujeito um saber na ordem de seu próprio desejo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALVES, Tetissuelma Leal. Pigmentos de pinturas rupestres pré-históricas do sítio Letreiro do Quinto, Pedro II, Piauí, Brasil. **Química Nova**, São Paulo, V. 34, n. 2. p. 181-185, jan. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010040422011000200002. Acesso em: 28 out. 2019.

ARANHA, Maria Lúcia de; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando**: Introdução à filosofia. São Paulo: Moderna, 1986.

BARROS, Guilherme Almeida de. **Concerto sexagenário de um compositor centenário**. Orientador: Krishna Salinas Paz. 2001. 40 f. Monografia (Graduação em Bacharelado em Violão Erudito). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2001.

BIRMAN, Joel. **Estilo e modernidade em psicanálise**. São Paulo: Editora 34, 1997.

BOHUMIL, Med. **Teoria da música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

COELHO, Daniel Menezes; SOARES, Marcel Santiago. Sobre o uso da sublimação como instrumento para uma metapsicologia da arte. **Fractal Rev. Psicol.** [online]. 2014. V. 26. p. 593-606. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S198402922014000500593&script=sci_abstract&lng=pt. Acesso em: 28 out. 2019.

DIDIER-WEILL, Alain. **A nota azul**: Freud Lacan e a arte. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997a.

DIDIER-WEILL, Alain. **Os três tempos da lei**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997b.

FREDERICO, Edson. **Música Breve História**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

FREUD. (1892-93). Um caso de cura pelo hipnotismo. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. 2 ed. V. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD. (1950 [1895]). Projeto para uma psicologia científica. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. 2 ed. V. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD. (1905). Fragmento da análise de um caso de histeria. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. V.7. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD. (1905). Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. V.7. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD. (1908). Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. 2 ed. V. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD. (1908 [1907]). Escritores criativos e devaneio. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. 2 ed. V. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD. (1910 [1909]). Cinco lições de psicanálise. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. V.11. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

FREUD. (1910). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. V. 11. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

FREUD. (1913 [1912-13]). Totem e tabu. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. 2 ed. V. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

FREUD. (1914). Sobre o narcisismo: uma introdução. . In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. 2 ed. V. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD. (1915). Os instintos e suas vicissitudes. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. 2 ed. V. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD. (1920). Além do princípio de prazer. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. V. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD. (1921). Psicologia de grupo e análise do ego. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. V. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD. (1923). O ego e o id. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. 2 ed. V. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD. (1924). A dissolução do complexo de Édipo. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. 2 ed. V. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD. (1927) O futuro de uma ilusão. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. 2 ed. V. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD. (1930 [1929]) O mal-estar na civilização. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. 2 ed. V. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD. (1933 [1932]) O futuro de uma ilusão. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. 2 ed. V. 22. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

GIL, Antônio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Editora Atlas. 2002.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 5. ed. Lisboa: Gradiva. 2007.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1977.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise: de Freud a Lacan**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2008.

KEHL, Maria Rita. **Sobre ética e psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LACAN, Jacques. (1959-60). **O Seminário, Livro 7: A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LACAN, Jacques. (1964). **O Seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LACAN, Jacques. (1966). **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. (1968-69). **O Seminário, Livro 16: De um Outro ao outro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LACAN, Jacques. (1969-70). **O Seminário, Livro 17: O avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

LACAN, Jacques. (1972). **Do Discurso Capitalista: Conferência de Lacan em Milão...** Tradução: Sandra Regina Felgueiras. Disponível em: <http://lacanempdf.blogspot.com/2017/07/do-discurso-psicanalitico-conferencia.html>. Acesso em: 28/10/19.

LACAN, Jacques. (1974/75) **O Seminário, Livro 22: R.S.I.** Disponível em: https://www.academia.edu/33928249/Jacques_Lacan_O_semin%C3%A1rio_Livro_22_RSI. Acesso em 28/10/19.

LACAN, Jacques. (1975/76). **O Seminário, Livro 23: O sintoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

LACAN, Jacques. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS Jean-Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 552 p.

LOPES, Anchyses Jobim. Afinal, que quer a música? **Estudos Psicanalíticos**, Belo Horizonte, n. 29, p. 73-82, set. 2006. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010034372006000100011. Consulta em: 05 nov. 2019.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

MARX, Karl. A mercadoria. In: **O Capital: Crítica da economia política**. Livro I: O processo de produção do capital. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Editora Boitempo, 2013.

MASSIN, Brigitte; MASSIN, Jean. (1983). **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

MENDES, Eliane R. P. Pulsão e Sublimação: a trajetória do conceito, possibilidades e limites. In: **Revista Reverso**. Belo Horizonte, nº 62, p. 55-68. Set. 2011.

METZGER, Clarissa. **O estatuto teórico-clínico da sublimação em Jacques Lacan: a sublimação como tratamento do gozo**. Orientador: Mirian Debieux Rosa. 2014. 227 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

NAKASU, Maria Vilela P. **Sublimação, Pulsão de Morte, Superego: o papel das teses freudianas sobre a cultura na elaboração das concepções metapsicológicas**. 2007. 273 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2007.

NASIO, Juan-David. (1988) **Os 7 Conceitos Cruciais da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

NUNES, Patrícia Alexandra Oliveira. (2009). Experiência auditiva no meio intra-uterino. **Psicologia. PT**. Coimbra, 2009, p. 1-15, set. 2010. Disponível em: https://www.psicologia.pt/artigos/ver_artigo_licenciatura.php?codigo=TL0157. Acesso em: 05 nov. 2019.

RIBAS, Vinícios de Moraes. **A escuta da nota ao inconsciente: Interseções entre a música e a teoria psicanalítica**. Orientador: Gustavo Hector Brun. 2013. 84 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Ijuí, 2013.

ROSA, Márcia. Jacques Lacan e a clínica do consumo. In: **Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, V. 22, p. 157-171. 2010.

ROUDINESCO Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio e Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 874 p.

SANDRONI, Paulo. **Novíssimo dicionário de economia**. São Paulo: Editora Best Seller, 1999. 650p.

SANTOS, Andreia Tenorio dos. **Desejo e Pulsão nos processos de sublimação**. Orientador: Leandro de Lanjonquière. 2014. 137 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia e Educação) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011, 408 p.

SHARPE, Ella. Sharpe: Certain aspects of sublimation and delusion. In: **International Journal of Psychoanalysis**, V. 11, Oxford, 1930.

VIVES, Jean-Michel. Para introduzir a questão da pulsão invocante. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 12, n. 02, p. 329-341, jun. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141547142009000200007. Acesso em: 05 nov. 2019.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: Uma outra história [...]. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, 281 p..