

Música e Psicanálise

*Fábio Belo*¹

Introdução

Na Carta 52, Freud propõe uma metáfora: aquilo que é percebido é traduzido de um sistema psíquico para outro. O recalçamento pode ser compreendido como uma falha nessa tradução: aquilo que pode passar adiante, do inconsciente para a consciência, só segue seu caminho se for traduzido para uma nova linguagem, uma língua mais bem organizada, mais «ligada», mais egoíca. Aquilo que é distónico com relação ao eu, que não pode ser acolhido nessas malhas, resta, no inconsciente, exigindo novas traduções.

Laplanche retoma essa teoria de Freud e lança uma das bases de sua teoria da sedução generalizada (TSG). Para o autor francês, a criança vive nas origens de sua vida psíquica uma situação na qual se encontra, necessariamente, como recetor das mensagens provenientes dos adultos que cuidam dela. Essas mensagens são veiculadas no dia-a-dia, nos cuidados básicos, na educação e em todos os outros contatos entre o adulto e o bebê. Essas mensagens são não-verbais (o toque, o olhar, por exemplo) e verbais (a palavra em suas múltiplas formas e entonações). É ainda característica fundamental dessas mensagens o fato de serem *enigmáticas*. Isso porque são comprometidas com o inconsciente do adulto que as emite, portando significados que o próprio emissor desconhece. São mensagens que têm um duplo caráter: por um lado, veiculam elementos que «ligam», que auxiliam no que irá advir como eu do bebê; por outro lado, endereçam elementos «desligantes», excitantes que atuam na direção contrária, isto é, provocam ruturas nas redes egoícas incipientes. As mensagens que podem ser traduzidas formam o Eu, os restos dessas mensagens, aquilo que permanece sem tradução, formam o Isso. Do lado do eu, a pulsão sexual de vida. Do lado do Isso, a pulsão sexual de morte.

¹ Psicólogo, Mestre em Teoria Psicanalítica, Doutor em Estudos Literários. Professor Adjunto I, da Universidade Federal de Minas Gerais. Psicanalista. www.fabiobelo.com.br

Essa nova terminologia proposta por Laplanche visa explicitar que a pulsão é sexual de forma constitutiva, pois advém do outro, nisso que se pode designar a situação originária ou situação antropológica fundamental. Laplanche critica o biologicismo presente no conceito de pulsão de morte, tal como formulado por Freud no *Além do Princípio do Prazer*. Para o autor, a pulsão de morte é a pulsão sexual atuando de forma mais disruptiva e mais violenta, numa palavra: menos egoíca. O que a contém é exatamente o Eu, investido também da pulsão sexual, mas agora regida por um outro princípio: o de ligação, contenção.

Algo fundamental na TSG é justamente não abandonar o caráter sexual da pulsão. Sua fonte, que seja o corpo do sujeito ou ainda mais originariamente o corpo do outro, só pode ganhar o caráter pulsional propriamente dito se for investido sexualmente pela alteridade. Isso nos leva ao que queremos discutir nesse artigo, isto é, as teorias psicanalíticas em torno da sublimação e, mais especificamente, da música.

1. A verdade do apoio é a sedução

Toda relação de um sujeito, com qualquer objeto, é sexual. Ou, no mínimo, pode-se dizer, é atravessada por ele, talvez, colonizada por ele. A famigerada acusação dirigida a Freud de pansexualismo tem um quê de verdade. Não no sentido de seus detratores, que pensavam que o psicanalista reduz tudo ao sexo. No sentido, porém, de afirmar que o *sexual* – algo bem mais amplo que o sexo genital – determina nossas relações com o mundo (qualquer objeto).

Quando pensamos na relação entre o sujeito e a música, necessariamente, a partir da psicanálise, perguntamos: qual é a função libidinal que a música exerce sobre esse sujeito em particular? É ela objeto através do qual algo se simbolizou? Ou ela excita no sujeito algo desorganizado, da ordem da angústia? Ou ainda: *qual* música, *o quê* da música, excita-angustia o sujeito?

A contribuição da psicanálise não passa por um estudo erudito da música. Começa pelo básico: se há prazer ou angústia na música é porque ela é investida libidinalmente pelo

sujeito. E se é assim é porque a música já não é música «em si», mas instrumento de simbolização de uma outra coisa, uma outra mensagem, que encontrou nessa forma um modo de tradução.

Uma hipótese geral: a primeira forma de música com a qual temos contato é o ritmo do coração materno – dentro ou já fora do útero. Não creio que essas experiências precoces sejam determinantes por si só do que será, mais tarde, a relação do sujeito com a música. Como insisti, esses ritmos do corpo materno só ganharão seus efeitos enquanto mensagem se forem investidos pela mãe (ou pelo adulto que cuida do bebê) como significativos. Ali onde Freud postulou o apoio, Laplanche faz observar a sedução. O sexual apoia-se sobre uma função biológica: tal como a sexualidade oral aparece apoiada na função alimentar, um suposto prazer ou desprazer experimentado na música se apoia nessas primeiras experiências – ainda aquém de qualquer significação – ligadas aos ritmos da situação originária. O batimento cardíaco, o balanço do colo materno, as canções de ninar. Como esses ritmos, sons, tons foram transmitidos? Comprometidos com quais mensagens, quais sensações? Foram veículos para quais fantasias inconscientes da mãe?

2. O intraduzível

A hipótese que levanto explica porque encontramos na grande maioria dos textos sobre música a sensação de que ela nos leva à região do intraduzível. A música parece ser o lugar da cultura mais propício para se evidenciar o caráter enigmático de toda mensagem. Um ritmo ou sua mínima variação, na sua forma mais simples, parece querer dizer algo. E toda tentativa de traduzir parece fadada ao fracasso, pois é evidente que essa tradução não é a mesma nem entre os sujeitos, nem ao longo do tempo no mesmo sujeito. Uma música pode significar muito na infância e nada mais tarde. Um ritmo pode nos emocionar de forma estranha durante um tempo, mas esse efeito pode não se manter.

Num texto importante sobre a relação entre a psicanálise e a música encontra-se a interpretação que me parece clássica: a música é vista como «um processo regressivo

pp. 64-72

quase alucinatório», algo que escape do domínio racional (cf. Lambotte, 1996: 694)². Ela ainda «aponta para os vestígios de um gozo para sempre desaparecido, o gozo de um tempo anterior ao advento do significante, e que se manifesta na própria insatisfação que renova o desejo» (Lambotte, 1996: 698).

Se há mesmo algo de arcaico trazido pela música, ele certamente é da ordem do intraduzível:

«Dessa forma, no lugar mesmo do traço de percepção, do *Wz*, o que é registrado antes mesmo de ser uma primeira vez traduzido, *passivamente* registrado, é o que é preciso situar como uma «mensagem a ela mesma ignorada», um significante enigmático. O intraduzível, o recalcado que se depositará a cada estágio posterior, é o eco, o resíduo, desse intraduzível interno à mensagem mesma. É a *transcendência da situação originária – esta relação da criança com um adulto que significa o que ele não sabe –* que será traduzida, transportada, transferida com mais ou menos restos, mais ou menos resíduos.»³

Transcendência da situação originária: a passividade do bebê diante do adulto que lhe aporta os cuidados comprometidos com o sexual é reencontrada na música de forma radical. Afinal, não é a audição o sentido mais passivo que temos? O mais dificilmente protegido contra os estímulos externos? Para recuperar uma noção pouco explorada: quais tipos de «paraexcitação» (*Reizschutz*) são possíveis para proteger o sujeito nessa entrada específica? É irrecusável: fechar os olhos e a boca são defesas bem anteriores à bem posterior e complexa aprendizagem de tampar os ouvidos – e ainda estamos muito, muito longe da estratégia (impossível?) de deixar «entrar por um ouvido e sair pelo outro». Observe o leitor, de passagem: esse conselho popular parece sugerir que contra o estímulo auditivo só mesmo esvaziando o próprio sujeito de todo conteúdo, de qualquer superfície que possa registrar os ruídos potencialmente perturbadores.

² LAMBOTTE, M.-C. (1996). Psicanálise & Música. In KAUFMANN, Pierre (Ed.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Trad. Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 692-701.

³ LAPLANCHE, Jean. (1992). Traumatisme, traduction, transfert et autres trans(es). In *La révolution copernicienne inachevée*. Paris: Aubier, p.269.

3. Sexualizar a sublimação

A partir da teoria da sedução generalizada, proposta por Laplanche, é possível criticar a ideia de sublimação como destino dessexualizado da pulsão. Nessa breve reflexão sobre a música, espero ter deixado claro que a relação do sujeito com ela não escapa ao pulsional.

As perguntas que norteiam essa investigação são essas: «Quais são as bases pulsionais de uma atividade cultural em geral? (...) será que há um destino não-sexual da pulsão sexual, mas um destino que não seja da ordem do sintoma?»⁴ (Laplanche, 1989: 98). Mais especificamente: quais movimentos pulsionais estão em jogo na relação do sujeito com a música? Haveria alguma relação possível entre o sujeito e a música que não fosse atravessada pelo sexual?

Laplanche critica «um destino não-defensivo da pulsão, um destino que não seja diretamente sexual». Para ele, a criação artística preserva «algo do sexual» (Laplanche, 1989: 210). O autor propõe a tese de que a sublimação é uma «espécie de neocriação repetida, continuada, de energia sexual, portanto uma «reabertura contínua de uma excitação e não de uma canalização de energia preexistente» (Laplanche, 1989: 211). A criação artística seria uma forma de se lidar com o trauma, um novo modo de ligar a pulsão. Portanto, Laplanche desabona a ideia de uma dessexualização e advoga, a partir do modelo do trauma, que toda criação é uma tentativa de traduzir o excesso sexual depositado no sujeito em sua situação originária. Assim será também na relação de cada um de nós com a música: seja na criação, seja na audição.

4. A música e a sedução

Quem canta seus males espanta: assim ensina o senso comum. Basta ouvir, todavia, os profissionais da música para saber como é pouco sublime essa prática «sublimatória». É bem evidente aqui como a sublimação está distante de uma dessexualização de uma

⁴ LAPLANCHE, Jean. (1989), *Problemáticas III: a sublimação*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.

determinada prática cultural. Sabemos do sadismo dos profissionais de música, as exigências de infinitas repetições, a crítica sempre ácida, o masoquismo dos músicos que se impõem treinos mesmo sob dores intensas. Quem canta pode também trazer para si muitos males: é o que nos ensina o saber clínico.

Não pode ser dessexualizado um instrumento tão poderoso de sedução. Se no campo animal isso é regido pelo instinto, no humano as modulações de ritmo são infinitas e os propósitos de sedução igualmente incontáveis. Música para seduzir, para comemorar a vida, para celebrar a morte do inimigo, para nos distrair e também para nos concentrar. Ritmos que levam ao sono e ao despertar, que geram prazer ou intensa irritação.

Mais uma hipótese: por simbolizar os momentos mais arcaicos da vida psíquica, a música ganhará contornos mortíferos ao longo de sua história. Como objeto metaforizante dos componentes sexuais do amor materno, a música carrega em si, com a mesma força, elementos de «ligação» e «desligamento». Pulsão sexual de vida dos acalantos, das festas, da composição «clássica». Pulsão sexual de morte das sereias dos mitos, das cigarras das estórias infantis, das composições contemporâneas que levam ao limite a própria composição musical. Lembro, *en passant*, o caso dos *castrati*: não teríamos aqui a junção do mortífero e do erótico? Não seria essa castração *em prol da música* uma homenagem ao feminino e, ainda mais primitivamente, à identificação do menino com a mãe?

Campo próprio à sedução generalizada, a música acolhe e veicula infinitas mensagens. Da política ao amor, do cômico ao trágico, do trivial ao mais sério. Essa plasticidade de sentidos serve de advertência: a música não está necessariamente em nenhum dos lados, nem da morte, nem da vida. Ela serve aos dois senhores com a mesma desenvoltura.

5. Sintoma e inspiração

A partir da TSG, toda simbolização é uma forma de fazer advir Eros, pulsão sexual de vida, o Eu e suas redes de contenção, ali onde havia o sexual em estado desligado, o demoníaco, o Isso. Ao invés de tentar distinguir esse movimento geral de organização

do sexual de um outro, dessexualizante, a sublimação, Laplanche prefere diferenciar duas formas de simbolização ou de sublimação: uma ligada ao sintoma, outra ligada ao que se pode designar inspiração.

Quanto ao sintoma, há farta literatura: a sublimação não é bem-sucedida a ponto de *neutralizar* o sexual. Sabemos que a dessexualização só existe sob compromisso. Melhor é pensar numa forma menos conflitiva de satisfação pulsional, a partir da qual o Eu possa estar mais acolhido.

Quanto ao outro polo, o da inspiração, Laplanche quer inverter o vetor da criação: não se trata de algo que sai de dentro para fora, é preciso relembrar que há uma mensagem anterior implantada no sujeito *a partir da qual* ele cria, traduz. Essa «inspiração» externa pode ser mantida em diversas obras. Laplanche nos convida a pensar como a arte pode preservar suas origens alteritárias ao mesmo tempo em que mantém seu aspeto particular, narcísico, de arranjo pulsional⁵. É possível pensar que algumas obras «fechem» menos o sentido que desejam veicular, mantendo o enigma do que significam em aberto. As artes mais distantes da linguagem verbal ou representativa parecem ter vantagem em conseguir esse efeito de «guardar» o enigma.

Em resumo: criar não é *ex nihilo*, é a partir da pulsão e a pulsão não nasce do sujeito, é implantada nele pelo outro, na situação originária. Todo movimento de criação é uma tentativa de controlar o pulsional, de fazê-lo circular de forma menos conflitiva com as redes egoícas. Esse movimento pode ser mais sintomático, mais narcisista, ou pode conseguir ser mais bem endereçado ao outro. É apenas nesse sentido que preservamos algo da ideia de sublimação como uma atividade cultural: não que ela seja dessexualizada, mas que ela, ao apontar para o outro como lugar de endereçamento consegue reabrir esse espaço como lugar de origem. Agora, o outro deve também traduzir o que o artista quer dizer, deve ser tomado pelo enigma proposto nem sempre com respostas fáceis.

⁵ LAPLANCHE, Jean. (1999). Sublimation et/ou inspiration. In *Entre séduction et inspiration: l'homme*. Paris: Quadrige/PUF, pp. 301-338.

6. Casamento Silencioso

Como conclusão, gostaria de propor a análise do filme *Casamento Silencioso*, do diretor Horatio Malaele⁶. O filme começa com uma equipe de filmagens à procura de fenômenos sobrenaturais num local onde antes havia um vilarejo. Nessa cidade, algo trágico ocorrera. Justo no dia do casamento de Iancu e Mara, Stálin morre. Instala-se uma lei que proíbe qualquer manifestação de alegria e, com isso, a música, em particular estava banida por uma semana.

Os moradores da vila, então, organizam uma festa o mais silenciosa possível. E é essa cena da festa que me interessa analisar aqui. O primeiro ponto importante é que um tipo de regressão acontece: os talheres são proibidos, pois fariam barulho. Dessa forma, as pessoas comem com as mãos. O silêncio é tamanho que pode-se ouvir os ruídos intestinais de um conviva e, posteriormente, o seu longo e sonoro peido. Até o zumbido de uma mosca se faz ouvir, para seu azar, pois ela é morta (silenciada) com um tapa na cabeça de um dos convivas.

Num determinado momento, quando o pai da noiva a vê triste por ter uma festa arruinada, ele não se segura e grita: «Música!». Todos dançam, cantam e se divertem até que são brutalmente interrompidos pelo exército que leva todos os homens presos e os mata pela desobediência.

Como esse filme pode contribuir para o debate entre psicanálise e música? Acredito que nele fica evidente que a música está em contraposição às instâncias de repressão. Se isso é verdade do ponto de vista político, talvez seja também do ponto de vista psíquico. Sabemos como as músicas são um alvo importante da censura sob os regimes ditatoriais. Sabemos também como elas se valem das homofonias, das metáforas, dos deslizamentos de sentido para escaparem à censura. Mais uma vez, no entanto, devemos reconhecer que a música também será usada por essas instâncias repressoras. No filme, aliás, os membros do partido comunista daquela pequena vila andavam sob o som de um pequeno tambor ritmando seus passos.

⁶ Título original: *Nunta Muta*. Filme de 2008.

É dessa forma que interpreto a regressão dos hábitos civilizatórios durante a festa: ali onde a música deveria estar, aparecem os ruídos do corpo. Não por acaso o ruído anal. Ferenczi já ensinou como os gases intestinais são privilégio dos adultos interditados severamente aos filhos pequenos⁷. Mais uma vez, encontramos um *apoio* biológico que será colonizado, por assim dizer, pelo sexual e pela cultura. A flatulência ganha, muito cedo, a atenção da criança pela algazarra que provoca nos adultos ao redor: seja pela proibição, seja pela graça que causa. É importante ressaltar a ambivalência presente nesses sons involuntários produzidos pelo corpo. A música não pode ser vista como uma forma de organizar esses sons do corpo? Ela também não pode assumir formas agradáveis e agressivas? Não é ela também o que usamos para silenciar outros sons?

Penso ainda que há algo importante sendo metaforizado nesse silenciamento da música devido a um luto imposto. O que significa fazer o luto de alguém que desconhecemos, que não amamos? Não se pode obrigar ninguém ao luto, ainda mais quando a morte do objeto deve ser comemorada, como deve ter sido no caso de Stálin para muitos. Temos uma hipótese a explorar: o silêncio imposto à música é como o luto de um objeto não conhecido, mas cuja sombra emudecedora *se impõe* sobre o Eu.

⁷ FERENCZI, S. (1992). Os gases intestinais: privilégio dos adultos. In *Psicanálise II*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, p. 79. (Obras Completas, II).