



Pulsão de morte e "Supereu conservatorial": formulações incipientes sobre insalubridade psíquica na performance musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Luigi Brandão

UFMG – luigibrandao@ufmg.br

Flavio Barbeitas

UFMG – flateb@gmail.com

Resumo. Avançamos duas hipóteses a respeito da performance musical na música de concerto ocidental, formuladas com base na metapsicologia do psicanalista Sigmund Freud e por uma percepção crítica da formação dos intérpretes musicais (tradição conservatorial) amparada em Bittar (2012), Reis (2014), Travassos (2005) e Pouradier (2007). A primeira hipótese procura lançar as bases para uma análise das exigências éticas e morais colocadas sobre o intérprete que as situe metapsicologicamente como superegóicas. A segunda investiga possíveis relações entre Supereu, pulsão de morte e sublimação na produção de práticas insalubres no estudo e preparação de performances.

Palavras-chave. Tradição conservatorial. Performance musical. Supereu. Sublimação. Pulsão de morte.

Death Drive and the “Conservatorial Superego”: Nascent Meditations on Unwholesome Psychological Conditions in Musical Performance.

Abstract. Two hypotheses concerning western art music performance are put forward; both are based on the metapsychology of Sigmund Freud and on a critical view of university-level education of musical interpreters (conservatorial tradition), the latter having as reference works those of Bittar (2012), Reis (2014), Travassos (2005) and Pouradier (2007). The first of these proposes that ethical and moral injunctions put upon performers throughout their education could be identified metapsychologically as superegoic. The second investigates possible relations between Superego, death drive and sublimation in the production of unhealthy practices in the study and preparation of performances.

Keywords. Conservatorial tradition. Musical Performance. Superego. Sublimation. Death drive.

1. Introdução

Pretendemos, com este texto, levantar duas hipóteses. Ambas estão calcadas na metapsicologia¹ do austríaco Sigmund Freud (1856-1939) e procuram tratar daquilo que, nesta discussão, denominamos insalubridade psíquica na performance musical:² designação por meio da qual procuramos referir àqueles fatores que, ao longo da formação e do exercício de performers da música de concerto ocidental, instituem na subjetividade dos indivíduos exigências e práticas que poderiam ser vistas como deletérias ou, em um tom um pouco menos

grandiloquente, prejudiciais, no sentido específico de impedir ou comprometer a fruição sublimatória (termo que será melhor discutido adiante) destes sujeitos no exercício de seu ofício — fruição esta que, diga-se de passagem, é, por vezes, aquilo que atrai em primeiro lugar as pessoas que buscam a formação musical.

A primeira hipótese visa ao estabelecimento de um campo de investigação cujo objeto de estudo vem sendo analisado, há muito, sob diferentes perspectivas. Dizemos isso para frisar que não pretendemos apresentar nem o objeto nem o cerne da hipótese como algo sem precedentes no campo da música; o interesse na proposição desta hipótese reside primordialmente nas potenciais implicações psíquicas que tal formulação do problema pode ter para os “músicos atuantes”.³ A hipótese pode ser colocada da seguinte forma: o contexto de formação, trabalho e crítica da performance musical apresenta, aos indivíduos que se situam simbolicamente como intérpretes da música de concerto, injunções éticas e morais que podem ser categorizadas como superegóicas. Ao reconhecê-las como exigências ideais, pode-se exercer sobre elas um trabalho de enfraquecimento, suavização ou relativização, sabendo que, como diz Freud (2020a, p. 401), o Supereu⁴ “se preocupa muito pouco, na severidade de seus mandamentos e proibições, com a felicidade do Eu, não levando em consideração as resistências contra a obediência, a força pulsional do Isso e as dificuldades do ambiente real”.

Segunda hipótese: situada tanto na gênese do Supereu quanto no interior do processo sublimatório,⁵ a pulsão de morte pode, ao desempenhar seu papel neste último, acabar por voltar-se contra o próprio Eu. Tendo isto em mente, tratamos de apontar uma possível relação entre Supereu, pulsão de morte e aspectos insalubres no estudo e preparação de performances — horas de estudo em demasia sem a devida preparação, excesso de tensão, pensamentos punitivos a respeito do trabalho realizado — entendendo por processos sublimatórios não só a performance, mas também a preparação desta e o estudo diário.

1.1 Sobre a introjeção da agressão para o Eu

Em *O mal-estar na cultura* [*Das Unbehagen in der Kultur*], logo após definir a cultura como resultante da “luta entre Eros e morte, pulsão de vida e pulsão de destruição, tal como ele se consuma na espécie humana”, Freud (2020a, p. 376) faz uma descrição de como, uma vez proibida de ser externalizada por meios culturais, a agressão é introjetada e se volta contra o Eu. Diz o autor:

A agressão é introjetada, interiorizada, mas, na verdade, é enviada de volta para o lugar de onde veio, portanto, é voltada contra o próprio Eu. Lá, ela é assumida por uma parte do Eu, que se opõe ao restante como Supereu, e então, como "consciência moral", exerce contra o Eu essa mesma disponibilidade rigorosa para a agressão, que o Eu teria, com prazer, saciado em outros indivíduos, desconhecidos a ele (FREUD, 2020a, p. 377).

Consideremos o que o autor expõe em seguida a respeito do sentimento de culpa: que ele surge na relação entre Eu e Supereu; que ele consiste na sensação oriunda do reconhecimento de estar fazendo algo "mau", sendo isto inicialmente determinado como aquilo que, caso feito, acarretaria uma perda de amor do outro.⁶ Note-se que, ao medo da perda de amor do outro (que nos faz evitar fazer algo "mau") está ligado um medo de se encontrar exposto "ao perigo de esse outro superpotente lhe provar sua superioridade na forma de punição" (FREUD, 2020a, p. 378).

Lembremos em seguida que, na formação de tradição conservatorial,⁷ há uma acentuada valorização de noções individualistas, um culto ao virtuosismo e à mestria e uma hierarquização entre competências e titulações; além disso, figuras muito específicas são apresentadas como dignas de amor (o grande virtuose, o mestre compositor). O que talvez seja, de certa forma, o mesmo que dizer que todas as outras posições que um sujeito pode ocupar nesse campo estão continuamente expostas ao supracitado perigo de punição por um outro superior e superpotente, à reprimenda ou, simplesmente (dando um passo atrás no processo), à perda de amor, isto é, que estas outras posições que não as consagradas pelo modelo seriam vistas como indignas de serem amadas.⁸

Tomando o exposto como pressuposto e considerando que, como coloca Freud (2020a, p. 379), no que compete ao surgimento do sentimento de culpa, fazer ou ter a intenção de fazer (em prol do argumento, pode-se acrescentar: até mesmo se imaginar fazendo) aquilo que se considera "mau" tem pouca diferença, não seria possível pensar que, tomado pelo sentimento de culpa em relação à qualidade de suas performances, e sujeito tanto à necessidade de punição oriunda desse sentimento quanto à repressão cultural de sua agressividade, o performer venha a ser alvo da pulsão de destruição – que então se manifestaria em práticas insalubres em seu estudo e preparação de performances?

2. Supereu conservatorial: uma hipótese amparada em Freud

Na última seção de *O mal-estar na cultura*, Freud avança o argumento de que o Supereu se desenvolve não apenas nos indivíduos, mas também em comunidades. Em uma linha

de raciocínio que procura extrair proposições da análise comparativa entre o processo de desenvolvimento cultural por um lado, e o processo de desenvolvimento dos indivíduos por outro lado, o autor escreve que "a comunidade também desenvolve um Supereu, sob cuja influência se consuma o desenvolvimento da cultura" (FREUD, 2020a, p. 399). Este Supereu da cultura se formaria de maneira análoga ao dos indivíduos no sentido de que sua constituição se daria sob a impressão causada por figuras de autoridade, mas também porque, assim como este, aquele colocaria "severas exigências ideais, cuja falta de observância é castigada com a 'angústia da consciência moral'" (FREUD, 2020a, p. 400).

Com efeito, se concordarmos com o que coloca o autor, as exigências do Supereu no indivíduo coincidem em alguma medida com as exigências do Supereu da cultura na qual este está inserido. A identificação destas exigências no contexto cultural é, por vezes, mais fácil do que sua identificação em cada pessoa; nas palavras do autor, "muitas manifestações e propriedades do Supereu podem ser mais facilmente reconhecidas em sua conduta na comunidade de cultura do que no indivíduo" (FREUD, 2020a, p. 400–401). Some-se a isso o fato de que, como nota o psicanalista, o Supereu da cultura se assemelha ao do indivíduo por colocar exigências que, para além de sua severidade, não levam em conta as condições de possibilidade dos seres humanos para atendê-las:

[...] ele decreta um mandamento e não pergunta se é possível ao ser humano obedecer-lhe. Ao contrário, ele supõe que tudo o que é ordenado ao Eu do ser humano é psicologicamente possível de ser cumprido, que o Eu dispõe de um controle irrestrito sobre o seu Isso. Isto é um erro, e mesmo no caso dos assim chamados seres humanos normais, o domínio sobre o Isso não pode elevar-se além de determinados limites. Se exigimos mais, engendramos revolta no indivíduo, ou neurose, ou o fazemos infeliz. [...] A cultura negligencia tudo isso; ela apenas adverte que quanto mais difícil for a observância do preceito, maior é o seu mérito (FREUD, 2020a, p. 402).

Como última consideração, notamos que o próprio Freud (FREUD, 2020a, p. 403) indica o potencial esclarecedor de uma observação do "papel de um Supereu nos fenômenos do desenvolvimento da cultura". Pois bem, o que almejamos propor com essas considerações é que, no que compete à formação dos instrumentistas de música de concerto ocidental — herdeira do legado conservatorial dezenovista, este último notório (1) pelo culto aos grandes modelos como figuras de autoridade, (2) pela relação estreita que ali se desenvolve entre cânone musical e repertório,⁹ (3) pelo culto ao virtuosismo e à individualidade e (4) pela hierarquização que se constata entre titulações e especializações — uma análise destes modelos autoritativos¹⁰ e das exigências morais que poderiam configurar um Supereu da cultura no campo acima

delimitado poderia ser benéfica para a formação dos músicos em treinamento, expondo na cultura as exigências que o Superu destes indivíduos pode vir a lhes apresentar, e analisando a factibilidade destas exigências em relação à condição humana e ao meio no qual estes indivíduos existem, a fim de combater a severidade dessas exigências e oportunizar a redução de angústia da consciência moral à qual estão sujeitos os músicos em formação.¹¹

É esta uma das direções na qual pretendemos caminhar em pesquisas futuras: o mapeamento dessas exigências e a reflexão sobre seu caráter ideal, sua factibilidade (e pertinência) no contexto da formação universitária de instrumentistas no Brasil — tendo em mente, entre outros fatores, o propósito de democratização e ampliação do acesso à universidade.¹² Neste trabalho, contudo, restringimo-nos ao delineamento deste campo na forma de uma hipótese.

3. Pulsão de morte e práticas insalubres de estudo e preparação de performances: uma hipótese apoiada em Lattanzio

3.1 Arte e sublimação: uma brevíssima preparação

Em Lattanzio (2008) lê-se que o ato criativo se explica metapsicologicamente como resultado de uma sublimação, um dos quatro destinos das pulsões sexuais delineados por Freud.¹³ Dentre os destinos das pulsões, a sublimação é aquele que, como coloca o autor, produz algo socialmente compartilhável: “o processo chamado sublimação denota esse aspecto plástico da pulsão: a capacidade de se desviar de sua meta original sexual para fins não sexuais, forjadores de laço social e que, no entanto, mantêm uma relação indireta com a sexualidade” (LATTANZIO, 2008, p. 3).

Para Freud, embora não seja a única fonte da atividade artística, a sublimação, isto é, este escoamento da excitação proveniente das pulsões sexuais em realizações outras que não nas metas originais da pulsão, é um dos fatores envolvidos na criação. Vale aqui ressaltar que o aparelho psíquico freudiano é concebido como gestão quantitativa de excitação oriunda de estímulos externos e pulsões internas — isto para dizer que a sublimação não pode ser considerada como a via exclusiva para descarga de excitação; ela está presente, no artista assim como em outros seres humanos, ao lado dos outros destinos das pulsões. De fato, a sublimação é tida como “mecanismo vital para o psiquismo das pessoas [em geral],¹⁴ dadas as restrições à satisfação pulsional direta que a moral sexual civilizada impõe” (LATTANZIO, 2008, p. 4).¹⁵

3.2 A pulsão de morte na sublimação e os perigos de autodestruição do Eu

Relendo o texto *O Eu e o Isso*, publicado por Freud em 1923, Lattanzio (2008, p. 8) comenta sobre como a participação da pulsão de morte no mecanismo de sublimação apresenta um risco de submeter o Eu a impulsos destrutivos desta; embora desempenhe um papel central ao liberar a libido do objeto por meio de um desligamento ou desunião entre libido e objeto, o que permite que essa libido seja investida sobre o Eu e possa se prestar à sublimação, a pulsão de morte também pode, nesse processo, direcionar os impulsos destrutivos que proporcionaram o desligamento contra o próprio Eu:

Assim, percebemos que, no centro do processo sublimatório, se encontra o mortífero. Surge, então, um Eu investido libidinalmente. Por uma identificação narcísica com o objeto perdido, o Eu incorpora suas características, oferecendo-se ao Isso no lugar daquele objeto. O risco é que esse ponto destrutivo tome conta do processo, e o Eu se ofereça aos maus tratos e à morte (LATTANZIO, 2008, p. 8).

Poderíamos estender um pouco a conjectura do autor a respeito de como resultariam desse risco ações autodestrutivas de artistas no ápice de seus processos criativos para comportamentos, dentro do próprio campo da criação, que se mostram como prejudiciais à saúde do artista? Seria pertinente apontar, como uma das manifestações destas tendências autodestrutivas, comportamentos na rotina de estudos do instrumento que levam a lesões sérias, que muitas vezes forcem o instrumentista a suspender temporariamente seus estudos, e por outras corroem o prazer “de cada pincelada sublimatória” (LATTANZIO, 2008, p. 6), introduzindo doses adicionais de dor e sofrimento no processo criativo do indivíduo?

Deve-se ter em mente ainda que, frequentemente, estas lesões surgem devido a um aumento súbito de horas de estudo (KLICKSTEIN, 2009), que pode ser causado por uma efusão criativa, pelo desejo acentuado de criação de boas performances, como resultado de um bom concerto ou do elogio ou encorajamento de uma pessoa importante para o artista.¹⁶

4. Conclusão

No decurso dessa pesquisa procuramos, com o apoio da metapsicologia, formular problemas há muito conhecidos no campo da formação e exercício do instrumentista, com o objetivo de investigar a factibilidade desta abordagem interdisciplinar — entre o campo da psicanálise e o campo da música — e seu potencial para indicar comportamentos novos em relação a velhos problemas. É difícil afastar a sensação de que demos às questões abordadas uma formulação hermética para especialistas de ambos os campos, com frutos que ainda têm

pouco ou nenhum sumo. Contudo, não podemos dispensar a relevância intuída na pesquisa para a criação de um meio formativo e profissional menos insalubre e exclusivo; se reconhecermos aqueles pontos nos quais a pulsão de morte se volta sobre nós por consequência do desenvolvimento da cultura, podemos nos proteger melhor de sua investida, reduzindo a subserviência a exigências éticas e morais que, muitas vezes, pela maneira como são impostas, nos fazem desistir do direito à participação na cultura, do direito de produzir e indagar o saber sobre música, tanto por meio da escrita quanto por meio da produção artística.

Se por um lado estas considerações podem parecer, em sua superfície, apelar para um rebaixamento dos padrões, por outro lado pode-se afirmar que é precisamente para ampliar o direito à produção artística de qualidade no âmbito da música de concerto que fazemos elogio ao desempenho possível, em contraposição ao desempenho ideal. No final de *Além do princípio de prazer*, Freud, em referência ao lento e dificultoso progresso da pesquisa que conduz, cita dois versos do poeta e escritor alemão Friedrich Rückert (1788-1866) em *Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder die Makamen des Hariri*. O primeiro diz: “O que não podemos alcançar voando, precisamos alcançar mancando” (RÜCKERT *apud* FREUD, 2020c, p. 205). Para o bem dos argumentos aqui apresentados, e para concluir, é de particular interesse notar o verso que se encontra entre os dois escolhidos por Freud,¹⁷ citado em nota pelo editor Gilson Ianini na edição referenciada: “É muito melhor mancar do que naufragar completamente” (RÜCKERT *apud* FREUD, 2020c, p. 220).

Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63–76, 2011.
- BITTAR, Valeria Maria Fuser. **Músico e ato**. 2012. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas — Instituto de Artes, Campinas, 2012.
- CLÉRO, Jean-Pierre. Concepts lacaniens. **Cités**, Paris cedex 14, v. 16, n. 4, p. 145–158, 2003. DOI: 10.3917/cite.016.0145. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-cites-2003-4-page-145.htm>.
- FREUD, Sigmund. O Mal-Estar na Cultura [Das Unbehagen in der Kultur]. In: **Cultura, sociedade e religião: O mal-estar na cultura e outros escritos**. Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. a. p. 305–410.
- FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. b.



FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. c.

FULGÊNCIO, Leopoldo. As especulações metapsicológicas de Freud. **Natureza humana**, v. 5, n. 1, p. 129–173, 2003. Disponível em:

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1517-24302003000100005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 25 maio. 2021.

GOEHR, Lydia. Being True to the Work. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 47, n. 1, p. 55–67, 1989. DOI: 10.2307/431993. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/431993>. Acesso em: 27 maio. 2021.

GOEHR, Lydia; DAVIE, David; KILOH, Kathy; MCNULTY, Jake; HINDRICH, Gunnar; RINK, John. **Virtual Works – Actual Things : Essays in Music Ontology**. Leuven University Press, 2018. DOI: 10.26530/OAPEN_1000227.

KERMAN, Joseph. A few canonic variations. **Critical Inquiry**, v. 10, n. 1, p. 107–125, 1983. DOI: 10.1086/448239. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/10.2307/1343408%5Cnhttp://www.jstor.org/discover/10.2307/1343408?uid=3738032&uid=2&uid=4&sid=21101385768633>.

KLICKSTEIN, Gerald. **The Musician's Way: A Guide to Practice, Performance, and Wellness**. New York: Oxford University Press, 2009.

LATTANZIO, Felipe. Por que criamos? Reflexões psicanalíticas sobre a gênese da arte. **Moscaico: estudos em psicologia**, v. III, n. 1, p. 1–11, 2008.

POURADIER, Maud. La musique disciplinée. Le contrôle de la musique dans les conservatoires français du XIX e siècle. **Musurgia**, v. 14, n. 1, p. 5–13, 2007. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40591474>. Acesso em: 25 ago. 2020.

REIS, Carla. **Trajetórias em contraponto: uma abordagem microssociológica da formação superior em piano em duas universidades brasileiras**. 2014. Tese de Doutorado - Universidade Federal de Minas Gerais — Faculdade de Educação, Belo Horizonte, 2014.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

STEINGO, Gavin. The musical work reconsidered, in hindsight. **Current Musicology**, n. 97, 2014.

TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 12, p. 11–19, 2005.

Notas

¹ Em Roudinesco e Plon (1998, p. 511), lê-se que o termo alemão *Metapsychologie* foi empregado por Sigmund Freud pela primeira vez em 1896, “para qualificar o conjunto de sua concepção teórica e distingui-la da psicologia clássica. A abordagem metapsicológica consiste na elaboração de modelos teóricos que não estão diretamente ligados a uma experiência prática ou a uma observação clínica; ela se define pela consideração simultânea dos pontos de vista dinâmico, tópico e econômico”. Segundo os autores, a metapsicologia de Freud é marcada por seu desejo de pensar por meio do conhecimento filosófico as questões que lhe pareciam candentes, a saber, “a articulação dos processos psíquicos com os fundamentos biológicos”.

Ao discutir a metapsicologia freudiana, Fulgêncio (2003, p. 140) nota que metapsicologias (não apenas a de Freud) são formulações teóricas cujo valor não é empírico, bem entendido, não pode ser comprovado pela via da experiência; “seu valor é apenas heurístico, ou seja, é um princípio de intelecção que tem validade pelo que torna possível compreender sobre os fenômenos e suas relações, e não em si mesmo”. Segundo o autor, “Freud considerava que só a descrição dos fatos não é suficiente para explicar como ocorrem os fenômenos psíquicos” (FULGÊNCIO, 2003, p. 137); a metapsicologia cumpriria o papel de completar as lacunas presentes na construção teórica de base empírica a respeito do funcionamento psíquico.

² Embora o termo performance tenha sido considerado o mais adequado para a presente discussão, cabe salientar, tendo em vista a distinção entre performance e interpretação proposta pelo professor Alexandre Zamith Almeida (2011), que quando nos referimos à performance e ao performer, estamos tratando, neste texto, de questões que dizem respeito, em primeiro lugar (quando não unicamente), à figura do intérprete.

³ Ver Bittar (2012).

⁴ Em conformidade com os editores da coleção *Obras incompletas de Sigmund Freud*, que vem sendo publicada pela editora Autêntica nos últimos anos, optamos por traduzir os termos *Ich, Es e Überich* por Eu, Isso e Supereu, a contrapelo da tradução difundida pelas versões anglófonas, *Ego, Id e Superego*; esta lança mão de uma latinização dos termos alemães que se poderia alegar ser dispensável, já que os termos são passíveis de tradução direta para o vernáculo. Conservou-se desta última, apenas, na forma de adjetivo, a palavra “superegóico”.

⁵ Afirmação que poderia parecer contraditória se não levássemos em conta a seguinte colocação de Freud (2020a, p. 374): “em qualquer manifestação pulsional a libido está envolvida, mas nem tudo dessa manifestação é libido”.

⁶ Nesta passagem, ainda que sem o objetivo de traçar um paralelo estrito ou apontar relações de parentesco, note-se como o uso do termo “outro” se aproxima de uma imagem de alteridade como aquele suscitada pela noção lacaniana de grande Outro [*l’Autre*] — ver Cléro (2003, p. 146).

⁷ Ver Reis (2014), Travassos (2005), Bittar (2012), Pouradier (2007).

⁸ Como nota Freud (2020a, p. 383) páginas adiante: “medo de agressão da autoridade externa — é a isso que equivale o medo da perda do amor; o amor protege dessa agressão da punição”. Esse perigo é preservado pela instauração do Supereu: “A agressão da consciência moral conserva a agressão da autoridade”.

⁹ Fazemos a distinção baseando-nos em Kerman (1983, p. 112). Vale notar, também com base neste texto, que a existência do cânone em música, especificamente quando entendido em sentido análogo àquele de outras artes, tem uma história recente (de apenas algumas centenas de anos). Chamamos por fim atenção para o fato de que a valorização do cânone em música, considerada lado a lado com o surgimento da indústria fonográfica, produz algo que Kerman (1983, p. 118) chama de “canonização da performance”, com particular intensidade em torno do repertório dezenovista — o qual, discutivelmente, é o repertório que constitui o cerne da formação conservatorial. A separação entre estes dois termos — cânone e repertório — e o fato de que o primeiro nem sempre sobredeterminou o segundo devem ser compreendidos sob a distinção feita pelo autor: “repertórios são determinados por performances, cânones por críticos” (KERMAN, 1983, p. 112).

¹⁰ Um caminho possível para análise nesse sentido: o campo de discussão estabelecido em torno do conceito de obra musical, do qual por vezes se destaca a obra *The imaginary museum of musical works*, publicada em 1994 por Lydia Goehr — veja ainda Goehr (1989; 2018) e Steingo (2014). Outro campo possível: o papel de figuras notórias na história de um instrumento na definição de padrões éticos e morais para futuros instrumentistas.

¹¹ Vale, nesse sentido, notar colocação de Freud (2020a, p. 390–391) a respeito de uma forma específica na qual a educação participa da formação do Supereu. Ao não preparar o jovem contra a agressão da qual “está destinado a se tornar objeto”, cometer-se-ia uma espécie de “abuso das exigências éticas”: “a rigidez dessas exigências não causaria muito dano se a educação dissesse: é assim que os seres humanos deveriam ser para serem felizes e

fazerem outros felizes; mas precisamos contar com o fato de que eles não são assim. Em vez disso, deixam o jovem acreditar que todos os outros cumprem os preceitos éticos, que portanto são virtuosos. Com isso se funda a demanda de que ele também seja assim”.

¹² Ver, por exemplo, Reis (2014, p. 11).

¹³ Evidentemente, a atribuição do ato criativo à sublimação já está posta por Freud; Lattanzio apenas retoma esta consideração como ponto de partida para sua argumentação. Sobre os destinos das pulsões, ver *As pulsões e seus destinos* (FREUD, 2020b, p. 25–29).

¹⁴ Notamos, de passagem, o que coloca o autor a respeito da sublimação ser um mecanismo, em tese, disponível a todo ser humano: Lattanzio (2008, p. 5) chama atenção para o fato de que Freud determina os produtos decorrentes da satisfação da pulsão pela sublimação como pertencentes a fins culturais mais elevados, indagando: “por que não incluir nesse processo, por exemplo, uma receita de torta que uma dona-de-casa poderia ter feito para sua família? A ‘criação’ da torta também deveria ser vista como atividade sublimatória, já que também ela sai da solidão do sintoma e forja um laço social”.

¹⁵ Vale frisar a ressalva do autor para que, com isso, não se conclua que “a repressão de nossa sociedade é saudável e favorece as grandes realizações culturais, já que deixa à disposição do sujeito uma libido reprimida que está pronta para receber o desígnio de se sublimar” (LATTANZIO, 2008, p. 4).

¹⁶ Enumeramos aqui apenas situações “positivas”, mas poder-se-ia também elucubrar a respeito de situações não tão fortuitas em sua relação com a sublimação e o redirecionamento da pulsão de morte sobre o Eu. Note-se o que diz Freud (2020a, p. 381) a respeito do comportamento do Supereu frente ao infortúnio: “o impedimento exterior promove consideravelmente o poder da consciência moral no Supereu. Enquanto a pessoa vai bem, sua consciência moral também é amena e permite ao Eu lidar com toda espécie de coisas; quando atingido por um infortúnio, ele faz um retorno a si mesmo, reconhece sua condição pecaminosa, intensifica as exigências de sua consciência moral, impõe-se privações e se castiga com penitências”. Não seria possível, portanto, pensar em um aumento inconsequente do volume de estudos ou práticas excessivamente repetitivas como consequência de um fracasso em concerto, de uma crítica mais contundente ou da reprimenda de um professor?

¹⁷ Sendo o segundo verso “a escritura diz: mancar não é pecado” (RÜCKERT *apud* FREUD, 2020c, p. 205).