

# Notas especulativas sobre sofrimento psíquico e performance musical

Luigi Brandão, Flavio Barbeitas

Universidade Federal de Minas Gerais | Brasil

**Resumo:** Propondo uma análise do sofrimento psíquico que pode atingir os músicos em situação de performance, o texto avança algumas considerações com base na metapsicologia de Sigmund Freud e em uma percepção crítica da formação dos intérpretes musicais. Procura-se, num primeiro momento, examinar as exigências éticas e morais sobre o intérprete situando-as metapsicologicamente como superegóicas. Em seguida, investigam-se possíveis relações entre Superego, pulsão de morte e sublimação na produção de práticas insalubres no estudo e preparação de performances. Consideram-se nesta reflexão as relações do Eu com suas instâncias ideais no que podem contribuir para o estímulo ou supressão da sublimação. Uma última seção consiste na análise de passagens do romance *O naufrago*, de Thomas Bernhard, em que estas são cotejadas com as hipóteses anteriormente apresentadas.

**Palavras-chave:** Performance musical e psicanálise, Superego da cultura, Personagens músico-literários, Sentimento de culpa e prática musical, Tradição conservatorial.

**Abstract:** Aiming at an analysis of the psychological suffering which musicians may experience in performance situations, this paper puts forward some ideas largely based on the metapsychology of Sigmund Freud and on a critical view of university-level education of musical interpreters. It is argued, at first, that ethical and moral injunctions put upon performers throughout their education could be identified metapsychologically as superegoic. Another part of the investigation verses on possible relations between Superego, death drive and sublimation in the production of unhealthy practices in the study and preparation of performances. This part of the discussion will also consider the different ways in which the Ego might relate with its ideal instances. The last portion of the paper consists in an analysis of passages from Thomas Bernhard's *der Untergeber*, based on the hypotheses hereby brought to light.

**Keywords:** Musical Performance and Psychoanalysis, Cultural Superego, Musico-literary characters, *Schuldgefühl* and music practice, Conservatorial tradition.

Inspirado por Andreas Dorschel e seu trabalho em torno do resgate de formas literárias na elaboração de textos acadêmicos,<sup>1</sup> a reflexão aqui proposta se inicia com um diálogo fictício no qual um grupo de amigos – estudantes de música, bacharéis e bacharelados em instrumento – versa livremente sobre alguns dos assuntos que serão tratados em detalhe na sequência. Entre outras coisas, espera-se, com essa exploração inicial, que os diferentes posicionamentos e as proposições avançadas pelas personagens venham a servir como elemento de relativização da posição assumida no texto quanto aos temas discutidos.



Num corredor cinzento do segundo andar do departamento de música, sentado entre dois vasos de plantas de largas folhas verde-escuras, um jovem de cabelo comprido lê um livro de capa laranja. Um pouco à direita, encostado na parede, repousa seu violão. Aguardam a aula de instrumento, que começará dali a meia hora. De lá vêm duas colegas da escola; Helena, oboísta, e Larissa, violinista, que veste uma órtese no pulso esquerdo.

HELENA: — Ei, filho de Orfeu!

JOÃO: — Salve, filha de Marsias; oi, Larissa! Tudo bem com vocês?

LARISSA: — Beleza, e aí? — Responde a violinista enquanto a outra se ri.

J.: — Tudo bem! Machucou, foi? — Aponta para a órtese.

L.: Foi, passei do limite... no final do semestre passado, minha professora disse que eu estava indo bem, que devia começar a me preparar para concursos e tudo o mais, aí fiquei super animada, estudei loucamente nas férias, e deu nisso... mas já estou quase boa, última sessão de fisioterapia amanhã, daí me livro desse trem fedido! — Riem-se todos.

J.: — Sei como é, no meu segundo semestre passei por uma situação parecida, fiquei com uma coisa nas costas que nunca mais passou, de ficar assim agarrado no violão... mas fazendo exercícios e corrigindo a postura ficou suportável... tem dias em que nem me lembro do incômodo.

H.: — Eu nunca tive nada sério, de ter que ir ao médico ou algo assim, mas estou sempre de olho... a gente no oboé tem essa coisa do dedão da mão direita, o peso do instrumento é sustentado ali,<sup>2</sup> aí

---

<sup>1</sup> Veja-se, *exempli gratia*, o diálogo composto pelo autor sobre a expressão “tocar música” (DORSCHTEL, 2018).

<sup>2</sup> Ver Diehl (2016, *passim*)

sempre que eu sinto a mão muito fatigada, alguma sensação esquisita, ou quando percebo que estou forçando demais o corpo para acertar uma passagem, eu largo logo o instrumento, vou dar uma volta, alongar... às vezes dou até uns dias de descanso. Eu sou da opinião de que não vale a pena se machucar querendo tocar bem, sabe? Gosto de ir com calma, respeitando o corpo... às vezes, pensando nas musas das artes muito marcadas pelo virtuosismo — como é o caso da nossa — eu as imagino como altivas imperatrizes vampiras, sempre a demandar pelo nosso sangue... e a gente no afã de “tocar bonito” vai dando, vai dando... até não conseguir dar mais! Então, prefiro ir devagar e sempre; guardo meu sangue e dou só a vontade de tocar, na medida em que for possível no momento... Mas e aí, esse recital de final de curso? Vai ser nesse semestre, né? Já está nos preparativos?

J.: — Pois é, vai ser daqui a dois meses! Ontem marquei a data na secretaria. Baita frio na barriga! Ando estudando que nem um maluco, mas sinto que está difícil deixar a coisa assim, bonita, sabe? Do jeito que eu imagino...

H.: — Cuidado, isso é um perigo, viu? Tem tudo a ver com o que eu falava das musas-vampiras! Às vezes, quando estou nessa, na iminência de um recital, tento separar na cabeça aquilo que é imaginação sobre como a música pode soar — essa imaginação criativa que orienta o estudo cotidiano, sabe, que ajuda a sintonizar o corpo com o espírito, a mirar no belo — enfim, separar essa imaginação aí daquela outra imaginação que é a que nos coloca um ideal de como ser no palco, que nos faz imaginar, na calada da noite, aquela performance espetacular, mítica, os aplausos eufóricos, o sorriso do professor... essa aí é um perigo! Acho inclusive que ela tem muito pouco a ver com aquela primeira imaginação musical, entende?

L.: — Eu acho também, amiga! Tu aí a falar e eu a lembrar de uma passagem do *Náufrago*, do Thomas Bernhard... vocês já leram? — Indicam que sim com um aceno — Então, tem essa passagem sobre um recital de piano a quatro mãos que o narrador vai dar com o amigo, o Wertheimer, em que este último estraga tudo porque está tão fixado na ideia de brilhar na performance, de ‘quebrar tudo’, como se diz, que não consegue tocar junto, o recital vai por água abaixo...<sup>3</sup> Se a gente considerar que mesmo quando toca sozinha ainda está tocando consigo mesma, é de se pensar que, numa dessas, de querer “que o concerto seja um sucesso”, a gente também possa colocar a si mesma numa fria, né? Botando o andamento lá em cima, exagerando nos gestos ou até mesmo se perdendo nessa parte que

---

<sup>3</sup> Ver Bernhard (2006, p. 79).

nos vigia enquanto tocamos, procurando antecipar os juízos que “O Público” poderia emitir de nossa interpretação...

H.: — Pois é, menina! Lembro que na graduação isso acontecia muito comigo... eu montava toda uma imagem de como “uma aluna séria e comprometida com o curso” deveria tocar, e na hora de pôr o bico nas palhetas isso vinha me assombrar! Fico pensando às vezes se esse desejo de “se sair bem no palco” não tem a ver com como a gente capta o mundo da música num primeiro momento... essa coisa do grande artista, da performance memorável, do fascínio do público... me pergunto se a gente não acaba internalizando essa forma espetacularizada de lidar com a experiência da performance e depois toma essas coisas como símbolos de sucesso na relação com a música ela mesma, sabe? Percebem como tem um salto entre uma coisa e outra? Fica tudo misturado, nossa vontade de ser músico e a de ser visto como músico...

L.: — Difícil, né? Por mais que essa passagem do *Náufrago* tenha me marcado, muitas vezes é só eu subir no palco que esses “sonhos secretos” vêm com força total e lá estou eu, intoxicada com a ideia de o concerto ser um sucesso... Mas, vez e outra, até penso que isso me ajuda um pouco, sabia? A entrar num estado de performance assim, tipo quando a gente encara um desafio, de propósito... Mas também acontece de eu cair naquela de querer brilhar e tocar num andamento mais rápido do que posso, ou então me perder nessas ideias e me desconcentrar da música, aí, quando vejo, esqueci passagens, ou estou com a mão tremendo... Uma vez eu conversava com um amigo sobre como, por querermos ser os nossos ideais, ao invés de mantê-los no horizonte como norte e contentarmo-nos com ser aquilo que somos no momento, a gente acaba sabotando a potência do presente; isso, né: se machuca, vai embora do palco quando erra uma passagem, aquela coisa... e ele disse que sempre interpretou o mito de Marsias<sup>4</sup> assim: a punição que Apolo lhe aplica quando o derrota seria a marca do fracasso provocado pela tentativa de, sendo mortal, tocar como um deus, dizia esse amigo; querendo tocar divinamente, acabou perdendo a chance de tocar como mortal, como normal...

J.: — Perdeu até o couro, e o ideal nem aí pra ele! Que nem naquele quadro que ilustra o mito, do José

---

<sup>4</sup> Ver Ovídio (Metamorfoses VI, 382-400) para uma retratação da punição recebida de Apolo por Marsias.

de Ribera...<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Ver

H.: — Interessante! Eu acho curioso ainda que, nas duas versões que conheço do mito, Apolo, que é o ideal do ser músico nessa nossa interpretação, propõe tarefas que com efeito são impossíveis para o músico real: numa versão, depois do primeiro duelo, Apolo propõe um novo duelo onde deveriam tocar e cantar, e na outra, propõe tocar com os instrumentos de ponta-cabeça — o que evidentemente não só era impossível, mas também uma covardia com meu ancestral musical!

J.: — Eu costumo chegar na *uni* uma meia hora antes da minha aula de violão — diz o rapaz — e tenho usado esse tempo para ler esse livro aqui, da Laura Cohen Rabelo, chamado *Caruncho*... estou quase terminando. Essa conversa me lembrou de um trecho no qual uma violoncelista virtuose está dizendo a um amigo pianista de sua relação com o mundo da música, e fala uma coisa que acho que vai na direção dessa confusão. Espera, eu anotei a página aqui, rapidinho — consulta um índice feito a lápis na última folha e põe-se a compulsar o livro — página duzentos e quarenta e três... aqui! Olha só o que ela diz, meio falando, meio narrando o que aconteceu: “Minha devoção à música fez com que eu quisesse me provar cada vez mais: concertos, discos, prêmios, nada seria o suficiente, e você percebeu isso. ‘Você quer aparecer?’, você me perguntou certa vez. É claro que eu quero aparecer, eu disse, quero provar meu valor. Você enfiou a mão no poço e me puxou pelos cabelos de dentro da loucura”. Daí umas linhas adiante ela diz isso aqui, olha só: “Toquei o concerto”, de violoncelo, é claro, “de Dvořák treze vezes em um ano. Um concerto que não gosto muito de tocar, há coisas que eu gosto mais, mas as pessoas queriam ver meu virtuosismo e eu dava a elas meu virtuosismo. Como se a música fosse um campeonato de futebol”.<sup>6</sup>

H.: — Como se fosse um campeonato de futebol, é isso! Como se a gente se deixasse ter uma overdose de agonismo na nossa relação com a música, ou uma “agonite”. Sabe o que é curioso? A palavra grega que se refere à competição ou ao ato de competir em abstrato é a mesma palavra que em outros contextos é usada para referir à angústia: *agonia*.<sup>7</sup> Isso do campeonato me fez lembrar de uma coisa que o Glenn Gould disse sobre os concursos e as plateias quando resolveu se recolher em casa e só gravar suas interpretações... ele disse que a música não é tauromaquia, ou algo assim... acho que essa

---

<sup>6</sup> Ver Rabelo (2022, p. 243)

<sup>7</sup> ἡ ἀγωνία, τῆς ἀγωνίας, *agonía*: “luta em jogos; luta, em geral; (fig.) agitação da alma, inquietude, ansiedade, angústia” (BAILLY, 2000). No *Greek-English Lexicon*, de Joseph Thayer, lê-se que o uso figurado é feito a partir de Demóstenes (384 – 322 a.C.).

citação está n’*O Combate entre Cronos e Orfeu*, do Nattiez, tem um ensaio sobre o Glenn Gould lá.<sup>8</sup>

L.: — Vez e outra fico tão absorta na ideia de tocar bem e provar que toco bem, que a rotina chega a ficar dolorida, sabe? — Interrompe a fala por um segundo, pois que apontam os amigos para a órtese que veste — É, mas não só a dor física, pensava mais numa dor psíquica, se é que dá pra falar assim; é abrir a estante e pegar o instrumento que sinto um cansaço esquisito, cada frase tocada vem ornada com uma enxurrada de reprimendas... acaba que quando a preocupação de tocar bem está por demais presente em meus pensamentos, o que sofre é o próprio tocar, entende? Foge aquele prazer de estudar que, paradoxalmente, é o que me faz passar às vezes um dia inteiro em cima de uma passagem, brincando com ela, seduzindo a beleza até que ela venha pousar nos meus dedos...<sup>9</sup>

J.: — Às vezes a gente diz que não basta só tocar, referindo-se à necessidade de entender a música, conhecer sua história, estilo, estrutura... e acho que é isso mesmo, né? Acho que até envolvendo mais coisas, história da arte, um pouco de filosofia, um contato com as outras artes... No *Caruncho*, da Laura, as personagens contam uma anedota em que Mahler brigou com Schönberg porque seus alunos não liam Dostoiévski.<sup>10</sup> Não sei se isso aconteceu de verdade, mas alguma verdade na anedota em si, acho que tem! Talvez a gente possa parafrasear: ler Clarice Lispector é mais importante do que tocar semicolcheias a 140 bpm! — Riem-se todos — De fato, fiquei meio triste ao concordar internamente com uma outra personagem da Laura, do *Canção sem palavras*, uma violonista chamada Maria Teresa, quando ela, como desculpa por não saber como se dizia o nome de certo curso universitário em português, responde mais ou menos assim: “Eu estudei música. Sou uma alienada, só sei tocar violão”.<sup>11</sup> Mas, por outro lado, quanto a isso que a Helena estava falando, quero

---

<sup>8</sup> Encontra-se tal comentário no terceiro parágrafo da seção “*As técnicas de negação do tempo em Gould*” (NATTIEZ, 2005, p. 104).

<sup>9</sup> Laura Cohen Rabelo, embora em outro contexto, ilustra o tipo de sofrimento que Helena procura descrever: “[...] quando ela sobe no palco sozinha e faz o seu recital de formatura, as pessoas aplaudem e elogiam, mas só ela sabe do esforço descomunal que depende para fazer com que o recital seja minimamente bom. Ela não consegue acreditar no que dizem os professores, nas lágrimas da sua mãe, no peito inflado de orgulho do pai, o amor dos amigos, ela não consegue acreditar no discurso de professor, que diz que foi lindo ver a Matê amadurecendo e tocando cada vez mais bonito [...]. Continua estudando obsessivamente, estudando com energia por seis, oito ou dez horas num mesmo dia e sente que nada disso rende como rendia antes. O corpo se esquece. A rotina torna-se menos agradável pela ansiedade que ela não consegue evitar. Grava o que toca, ouve e se sente muito mal. Não é isso. Não é aquilo. Está incorreto. Ela precisa se forçar a passar horas com aquele objeto tão conhecido nas mãos, preocupada com o bom som que ela tinha e que parece estar sendo esquecido. Fica ansiosa se não toca violão, mas não sente todo o desejo de tocá-lo. O som surge medroso, resignado, fraco, plano, sem gosto, um som que é tudo que ela despreza, tudo que ela evita, tudo que ela nunca foi. [...] A falha a irrita a ponto de fazer com que ela abandone o estudo por semanas [...]” (RABELO, 2017, p. 78–79).

<sup>10</sup> Ver Rabelo (2022, p. 171)

<sup>11</sup> Paráfrase de Rabelo (2017, p. 252).

dizer, em outro sentido da expressão “só tocar”, não pautado na distinção entre tocar e fazer outras coisas importantes para a formação, mas entre “só tocar” e “esperar tocar bem”, muitas vezes se trata, sim, de “só tocar”, não acham? Afinal de contas, é o que está ao nosso alcance efetivamente na hora da performance, né?

H.: — É, se a gente concordar com os gregos, a esperança é um dos males da caixa de Pandora...<sup>12</sup>

J.: — Num outro momento desse *Canção sem palavras*, quando a Maria Teresa está angustiada para saber se vai passar no mestrado ou não, se é boa o suficiente ou não, um professor diz pra ela ir com calma, que o tempo cronológico é diferente do tempo da arte.<sup>13</sup> Acho que é disso que ando me esquecendo nesses tempos, absorto na coisa do recital de formatura... de ir com calma e deixar a musa vir a seu tempo, né?

H.: — Interessante você ter usado essa ideia da musa, eu tenho pensado mesmo que a gente podia tentar sair um pouco da noção moderna de gênio e olhar para aquela noção dos antigos de inspiração, como um parente distante e distinto dessa noção moderna; um gênio que vem nos visitar, e não um que mora em nós... como nos *Hinos Homéricos*, em que se pede vênica das musas para começar a cantar...

L.: — Pois é! O difícil é conseguir se desprender de todo um sistema de valores tão bem ornado e tão internalizado, né? Como disse Sancho Pança a D. Quixote, “olhe que do dizer ao fazer vai a sua distância”... — Riem-se todos, um pouco de nervoso

J.: — Acho que aí está uma das vantagens de não “só tocar”, né? Conhecer um pouco o universo de discurso que nos engendrou e no qual somos candidatos a uma posição... até mesmo para dele se desvencilhar quando for o caso!

L.: — Olha, pode ser, mas, naquilo que nos é possível, quero dizer, não na hora de subir no palco, mas durante o dia-a-dia, durante o trabalho cotidiano, pra tocar bem a gente tem que dar tanto de si, tantas horas estudando o instrumento para que a coisa saia legal, que é difícil encontrar tempo para perseguir ainda um outro conjunto de saberes... Haja disposição e condições de possibilidade, viu?

H.: — É por isso que eu, de minha parte, desisti de tentar me provar nessa lógica aristocrática da performance. Faço o que posso sem ficar me matando, sem esquecer de onde vim, quando comecei e as condições de possibilidade que tive; dou o que tenho e deixo o pódio para os favoritos da

---

<sup>12</sup> Ver Hesíodo, *Trabalhos e dias*, v. 90-99.

<sup>13</sup> Ver Rabelo (2017, p. 80)



natureza!

J.: — Pode ser que a gente confunda a superfície da coisa com o seu cerne, né? Quando mergulha nessa visão técnico-agonística do que faz... No comecinho do *Caruncho* tem essa frase maravilhosa de uma intérprete, ela diz que, se estava buscando preciosismo técnico, aquilo era só “a superfície de outra coisa: uma forma de tocar bonito, o mais subjetivo dos desejos no coração do intérprete”.<sup>14</sup>

H.: — Legal que ela diz que o preciosismo técnico é *uma* forma de tocar bonito. Quer dizer, talvez existam outras!

L.: — Fico pensando no Hanslick e na imanência do belo musical... talvez ele dissesse que é a única forma de tocar bonito, né?

H.: — Ah bom, mas aí a gente teria que parar de tocar música de programa, de apreciar a ópera pelo seu texto... o que seria de obras como *Platero y Yo* do Eduardo Sainz de la Maza, ou do *Carnaval dos Animais* do Saint-Saens? Eu prefiro pensar que a imanência do belo musical é apenas parcial, ou então participa da beleza da performance junto com outras formas de compor uma bela experiência...

J.: — Hora da minha aula, pessoal. A gente vai se falando! Vamos ver se a gente desenrola aquilo de fazer uns arranjos pra tocarmos juntos. Até depois!

AS MENINAS: — Até! Manda mensagem pra aquele cafezinho!



---

<sup>14</sup> Ver Rabelo (2022, p. 36)

FIGURA 1 – *Apolo y Marsias* (1637), óleo sobre tela do espanhol José de Ribera (1591-1652)



Fonte: Web Gallery of Art (2023)

Pretendemos, com este texto, levantar hipóteses sobre a performance musical<sup>15</sup> calcadas na metapsicologia<sup>16</sup> de Sigmund Freud (1856-1939).<sup>17</sup> *Grosso modo*, o objeto dessas hipóteses poderia ser designado pela noção de sofrimento psíquico na performance musical, ou seja, o conjunto de fatores que, ao longo da formação e das atividades dos performers da música de concerto ocidental, instituem em sua subjetividade exigências e práticas que podemos considerar prejudiciais, por impedirem ou comprometerem a fruição sublimatória (termo que será melhor discutido adiante) desses sujeitos no exercício de seu ofício — fruição que, diga-se de passagem, é aquilo que provavelmente atrai em primeiro lugar as pessoas para o estudo formal da música.<sup>18</sup>

Uma primeira hipótese parte de um campo de investigação cujo objeto de estudo vem sendo analisado, há muito, sob diferentes perspectivas, não se tratando, portanto, de algo sem precedentes no campo da música. Seu lugar aqui se deve ao interesse nas potenciais implicações psíquicas que tal formulação do problema pode ter para os “músicos atuantes”. A hipótese pode ser elaborada da

---

<sup>15</sup> 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 por 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. Assim, as questões aqui apresentadas dizem respeito ao intérprete musical da música de concerto — bem entendido, aquele que interpreta obras musicais (sejam suas ou de outrem) no sentido próprio, ou, como diria Goehr (1989), em uso paradigmático do termo — e não a qualquer outro tipo de performance musical. Por que então optar pelo termo performance? Porque as questões aqui abordadas dizem respeito à interpretação em ato, ou seja, surgem mais na realização de uma interpretação (na preparação e na apresentação) do que em sua concepção intelectual ou imaginativa.

<sup>16</sup> 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, isto é, 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.

<sup>17</sup> É bem conhecida a distância que o próprio Freud estabeleceu entre a música e si mesmo em um de seus ditos, bem como a escassez de textos do autor sobre o assunto. Foi, contudo, em suas formulações que procuramos subsídios para discutir as questões que tomamos como objeto neste texto, pois consideramos que, apesar de surgirem no campo da música, tais questões têm um fundo psíquico que pode ser discutido a partir de Freud e, de certa forma, apesar dele mesmo.

<sup>18</sup> Ver, a esse respeito, a argumentação de Regelski (1998, p. 34–37) sobre a reconquista de sentidos positivos para os termos *entertainment* e *amusement* na discussão sobre a experiência musical, e sua colocação enquanto causa formal da ação musical.

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. Ora, ao reconhecê-las como exigências ideais, pode-se exercer sobre elas um trabalho de enfraquecimento, suavização ou relativização, sabendo que, como diz Freud no capítulo VIII de *O mal-estar na cultura* (2020a, p. 401), o Supereu<sup>19</sup> “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”.

Uma segunda hipótese – na realidade, um grupo de hipóteses – versa sobre a relação, no indivíduo, entre as instâncias psíquicas do Eu e do Ideal de Eu/Supereu, isto é, do Eu com suas instâncias ideais. Parte dessa investigação procura determinar em que medida ou sob quais condições tal relação pode estimular ou inibir a criatividade (entendida pela via da sublimação) no indivíduo. Outra parte reflete sobre o seguinte: situada tanto na gênese do Supereu quanto no interior do processo sublimatório,<sup>20</sup> a pulsão de morte pode, ao desempenhar seu papel neste último, acabar por voltar-se contra o próprio Eu. Tomadas as partes em conjunto, 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.

Antecedendo a seção conclusiva do texto, procura-se cotejar o que terá sido discutido com situações apresentadas no romance *O Naufrago* [*Der Untergeher*], de Thomas Bernhard (1931-1989), que consideramos ilustrativas em relação às proposições desenvolvidas nesta pesquisa.

---

<sup>19</sup> 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”.

<sup>20</sup> 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”.

## 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 consoma 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.<sup>21</sup> 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 [...] provar sua superioridade na forma de punição” (FREUD, 2020a, p. 378).

Lembremos em seguida que, na formação de tradição conservatorial,<sup>22</sup> 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

---

<sup>21</sup> 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 aquela suscitada pela noção lacaniana de grande Outro [l’Autre] — ver Cléro (2003, p. 146).

<sup>22</sup> É sabido que parte dos cursos superiores em música do Brasil derivam de cursos conservatoriais. O conservatório é uma instituição particular em suas expectativas de formação e estrutura curricular, e parte dessas características subsiste hoje na formação superior em música. Para comentários de maior minúcia sobre a questão da tradição conservatorial de formação de músicos, ver Reis (2020), Travassos (2005), Bittar (2012), Pouradier (2007).

que não as consagradas pelo modelo seriam vistas como indignas de serem amadas.<sup>23</sup>

Tomando o exposto como pressuposto e considerando que, como aponta Freud (2020a, p. 379), no que compete ao surgimento do sentimento de culpa, fazer ou ter a intenção de fazer (ou 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 performador 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, 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 colocaria “severas exigências ideais, cuja falta de observância é castigada com a ‘angústia da consciência moral’” (FREUD, 2020a, p. 400).

No esforço de apreensão do que poderia ser a instância psíquica do Supereu, vale apontar a equivalência que faz Freud, no início do terceiro capítulo de *O Eu e o Isso* (1923), entre Supereu e ideal do Eu. Equivalência esta que nos ajuda a compreender a validade de um mapeamento do Supereu na cultura, pois é lícito supor, extrapolando considerações de Freud em *Psicologia das massas e análise do Eu* (1921), que as figuras consagradas num campo — por exemplo, o da interpretação musical — sejam colocadas no lugar de ideal do Eu de determinado grupo ou indivíduo, e a partir deste lugar coajam o indivíduo.

---

<sup>23</sup> 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”.

Com efeito, se concordarmos com o que afirma 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 Freud, 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 cada membro da coletividade em 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 (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 aos instrumentistas de música de concerto ocidental,<sup>24</sup> uma análise desses modelos autoritativos e das exigências morais que configurariam um Supereu da cultura no campo específico poderia ser benéfica à sua formação, expondo na cultura as exigências que o Supereu desses indivíduos venha a lhes apresentar, e analisando a factibilidade dessas exigências em relação à condição humana e ao meio no qual esses indivíduos existem, a fim de combater a severidade das cobranças e oportunizar a

---

<sup>24</sup> Marcada que é, como em parte se pode ler em Travassos (2005), por sua condição de 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,<sup>24</sup> (3) pelo culto ao virtuosismo e à individualidade e (4) pela hierarquização que se constata entre titulações e especializações.

redução de angústia da consciência moral à qual estão sujeitos os músicos em formação.<sup>25</sup>

É esta uma das direções possíveis para o aprofundamento desta investigação: 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.<sup>26</sup>

Seguindo o fio da referência feita no segundo parágrafo desta seção ao texto *Psicologia das massas e análise do Eu* — que, vale notar, publicado em 1921 precede tanto *O Eu e o Isso* (1923), quanto *Além do princípio de prazer* (1930), obras tomadas como base para a redação da hipótese que aqui desenvolvo — requer-se a paciência do leitor para conjecturas sobre duas situações que poderiam resultar dessa colocação de alguém no lugar de ideal do Eu.

Primeiramente, como comenta Freud no sétimo parágrafo do capítulo VIII de *Psicologia das massas e análise do Eu*, essa operação de colocação de alguém amado no lugar de ideal do Eu tem, por vezes, a particularidade de configurar um ideal do Eu inalcançável. Como escreve o autor, o objeto “é amado por causa das perfeições que se almeja para o próprio Eu e as quais agora se gostaria de obter, por esse desvio, para a satisfação de seu narcisismo”. A partir daí, poderíamos supor que a admiração idealizada de grandes figuras das artes (no sentido latino do termo, isto é, de ofício, de um fazer técnico) às quais nos candidatamos poderia efetivar uma espécie de deflação do processo de desenvolvimento próprio e aquisição de habilidades, satisfazendo vicariamente estes anseios pela contemplação da figura idealizada.

Em segundo lugar, no oitavo parágrafo do mesmo capítulo, o autor deduz nova consequência dessa colocação de outrem no lugar de ideal do Eu e do consequente escoamento do amor próprio do Eu em direção a essa idealização: atingindo certo nível de agravamento, tal situação pode chegar ao ponto em que todo o amor-próprio seria direcionado para essa idealização, de modo que, como coloca Freud, “o autossacrifício do Eu torna-se a consequência natural. O objeto consumiu o Eu, por assim dizer”.

---

<sup>25</sup> Vale 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”.

<sup>26</sup> Tema abordado no livro de Carla Reis (2020).



Suscitando então questões que vêm sendo revistas na discussão em torno das práticas interpretativas – como fidelidade e autenticidade, limites entre expressividade e respeito ao texto, lugar da criatividade na interpretação – sugerimos, com a licença do leitor, que esses temas, ainda que certamente não equivalentes, poderiam estar ligados a comportamentos que Freud indica como passíveis de exacerbação em caso de uma idealização demasiada, como traços de humildade, de restrição do narcisismo e causação de danos a si mesmo. Note-se ainda que, como coloca o autor, o agravamento da idealização tende ao infinito quando a satisfação sensual está fora de questão, ponto importante se considerarmos que, enquanto intérpretes, lidamos boa parte do tempo com figuras distantes de nós no tempo e no espaço. Por outro lado, ocorre pensar na distância entre o perfil médio de bacharelados em instrumento no país e as figuras que são tomadas como modelos ideais nesse meio.<sup>27</sup>

Quando os imperativos que giram em torno do intérprete o compelem a – por um lado, e de alguma forma — se retirar da cena, procurar expressar a mensagem do compositor, operar a partir do patrimônio eidético deixado por este — que não raro já está morto e, portanto, distante, convidando a uma idealização sem limites — e, por outro lado, quando os parâmetros e critérios que recaem sobre sua interpretação são formulados paradigmaticamente a partir de gênios da interpretação – que em geral têm um percurso formativo completamente diferente daquele que vem se constatando entre bacharelados em instrumento (REIS, 2020) — torna-se imprescindível, nos parece, reconhecer a condição superegóica daquilo que surge como norma para os sujeitos que se candidatam à posição de intérpretes, evitando-se tomar tal panorama tão-somente pelo valor de face.

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

Perseguindo a proposição freudiana de que as movimentações libidinais poderiam, em determinadas configurações, levar à causação de danos ao próprio indivíduo, desenvolvemos, apoiando-nos em reflexões de Lattanzio (2008) sobre arte e psicanálise, a noção de que haveria uma relação entre a pulsão de morte e a sublimação artística. É o que passamos a expor.

---

<sup>27</sup> Veja-se, a esse respeito, a pesquisa de Reis (2020) com ingressantes de duas universidades públicas de Minas Gerais.

ARTE E SUBLIMAÇÃO: UMA BREVISSIMA PREPARAÇÃO — Em Lattanzio lê-se que o ato criativo se explica metapsicologicamente como resultado de uma sublimação, um dos quatro destinos das pulsões sexuais delineados por Freud.<sup>28</sup> 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],<sup>29</sup> dadas as restrições à satisfação pulsional direta que a moral sexual civilizada impõe” (LATTANZIO, 2008, p. 4).<sup>30</sup>

SOBRE A RELAÇÃO DO EU COM SUAS INSTÂNCIAS IDEAIS — Lattanzio chama atenção ainda para algo que diferencia sujeitos criativos dos inibidos segundo a metapsicologia e que pode ser contributivo para o tema em questão, a saber, a relação do Eu com as instâncias ideais. Como cita o autor a partir do texto de 1914, de Freud, sobre o narcisismo,

---

<sup>28</sup> É desnecessário dizer, mas 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).

<sup>29</sup> 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”.

<sup>30</sup> 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).

[...] a formação de um ideal [de Eu] é muitas vezes confundida com a sublimação [da pulsão],<sup>31</sup> em detrimento de nossa compreensão dos fatos. Um homem que tenha trocado seu narcisismo para abrigar um ideal elevado [do Eu], nem por isso foi necessariamente bem-sucedido em sublimar [suas pulsões sexuais] (FREUD *apud* LATTANZIO, 2008, p. 6).

Muito embora um ideal de Eu super fortalecido exija a sublimação como mecanismo de escoamento das exigências postas sobre o Eu, não há aí uma relação causal direta entre uma coisa e outra; um sujeito que tem um referencial excessivamente crítico sobre suas realizações efetivas não é, necessariamente, alguém excepcionalmente criativo:

De fato, a sublimação, apesar de somente ser possível por ter renunciado uma satisfação direta, não é uma idealização miraculante na qual o artista sofre para, no final de sua obra, obter a recompensa. Ao contrário: a cada pincelada, a cada palavra escrita, o artista obtém prazer, o prazer em pequenas doses, o pré-prazer. A sublimação, no entanto, não se encontra livre de qualquer tipo de julgamento; ela é uma forma de atender as exigências do Eu, como disse Freud. Tais exigências relacionam-se com o Supereu, fazendo com que o Eu, na sublimação, esteja comprometido com seus ideais. Ao mesmo tempo, é preciso um desvio, uma transgressão dos ideais para se tornar um artista criativo: alguém que leva demasiadamente a sério sua instância ideal, que não se dá brechas para desligar-se dela ao menos em algum momento, dificilmente se tornará um artista criativo (LATTANZIO, 2008, p. 6–7).

No contexto da performance e de sua preparação,<sup>32</sup> gostaríamos de traçar o paralelo: um ideal de Eu excessivamente fortalecido, que impõe ao Eu uma exigência de tocar sempre com uma completude e perfeição impecáveis, uma expectativa de que se apresente um resultado excessivamente idealizado, sem que o Eu consiga se desligar momentaneamente deste e fruir aquele pré-prazer advindo da sublimação, pode ter como resultado não uma produção de excelentes performances, mas sim uma paralisia frente à tarefa ou uma perda da capacidade de fruição do mecanismo de sublimação envolvido na preparação de performances.

Na leitura que Lattanzio (2008, p. 7) faz da atividade criativa em Freud, o sujeito que cria o faz através de uma relação dialética entre a transgressão dos seus ideais e uma auto-apreciação segundo

---

<sup>31</sup> O termo pulsão foi empregado por Freud a partir de 1905 é definido por ROUDINESCO e PLON (1998, p. 628) como “a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem”. Os autores notam ainda que em volta da escolha do termo alemão original *Trieb* e sua tradução para pulsão há um cuidado para “evitar qualquer confusão com instinto e tendência”, sendo o primeiro oposto ao termo pulsão por estar reservado, no discurso de Freud, para qualificar os comportamentos animais; pulsão teria sido escolhido precisamente para marcar a especificidade do psiquismo humano.

<sup>32</sup> A performance e a preparação da performance são usados aqui com sentido específico, sendo sua conceituação, distinção e interrelação compreendidas conforme apresentadas por RINK (2018).

estes mesmos ideais: “um movimento oscilante, necessário para que haja um sujeito que crie”. Lembrando daquilo que vimos anteriormente sobre a relação do performer com suas instâncias ideais, consideremos o que o autor tem a dizer sobre a diferença entre aquele que cria e aquele que não o consegue fazer:

Sua diferença [do sujeito que cria] em relação ao sujeito inibido é justamente a relação tensa que o inibido tem com suas instâncias ideais, com as quais ele mede seu desempenho. O supereu pode, ao assumir a função de ideal do eu, tanto massacrar quanto valorizar [o Eu], tornando-o inibido ou criativo. Imaginemos dois sujeitos afetados por alguma lembrança que, por exemplo, os remeta às suas fantasias infantis: um pode achar isso ridículo e motivo de vergonha; o outro pode criar [...] a partir dessa experiência. No seio de tudo isso, afinal, está a relação desses sujeitos com seus ideais (LATTANZIO, 2008, p. 7).

Podemos assim dizer que o performer, para exercer seu poder criativo na preparação de suas performances — e não o suprimir na própria tentativa de lançar mão dele —, deve encontrar um equilíbrio na relação com suas instâncias ideais enquanto coorientadoras de seu processo criativo. Esse equilíbrio visa evitar que estas se comportem como algozes daquilo que é produzido pelo Eu nesta relação. Isto seria importante porque, por definição, qualquer performance estará aquém daquilo que tais instâncias esperam, assim como estará sempre aquém de uma realização capaz de satisfazer de maneira plena as pulsões que levam a uma tal produção.<sup>33</sup>

A PULSÃO DE MORTE NA SUBLIMAÇÃO E O PERIGO 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

---

<sup>33</sup> Em Além do princípio de prazer, publicado pela primeira vez em 1920, Freud argumenta que parece difícil admitir que haveria, para além das pulsões sexuais, alguma pulsão que, na direção contrária do caráter regressivo da pulsão de morte, poderia ser chamada de pulsão de aperfeiçoamento, pulsão esta que poderia justificar o “nível atual de realização intelectual e de sublimação ética” (FREUD, 2020c, p. 145) que o ser humano atingiu. Ao tentar, em seguida, explicar aquilo que se observa “em uma minoria de seres humanos enquanto pressão incansável em direção a um contínuo aperfeiçoamento” (FREUD, 2020c, p. 147), o autor escreve que esta pode ser compreendida “como consequência do recalçamento pulsional sobre o qual foi construído o que há de mais valioso na cultura humana. A pulsão recalçada não desiste jamais de almejar sua completa satisfação, que consistiria na repetição de uma experiência primária de satisfação; todas as formações substitutivas ou reativas e sublimações são insuficientes para remover sua tensão contínua, e da diferença entre o prazer de satisfação encontrado e o exigido surge o fator pulsionante, que não permite persistir em nenhuma das situações estabelecidas, mas que, de acordo com as palavras do poeta, ‘indomado, impele sempre para a frente’ [Mefistófeles no Fausto de Goethe, I, Quarto de estudos; cf. a tradução de Jenny Klabin Segall, na qual se lê “Deu-lhe o destino um gênio ardente / Que, invicto, aspira para a frente” (GOETHE, 2022, p. 83)]. O caminho regressivo, que leva à satisfação completa, é, em regra geral, barrado pelas resistências que mantêm os recalcimentos, e com isso não resta outra coisa a não ser continuar progredindo na outra direção do desenvolvimento, que ainda está livre, entretanto, sem a perspectiva de poder concluir o processo e alcançar a meta” (FREUD, 2020c, p. 147).

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 dessas tendências autodestrutivas, comportamentos na rotina de estudos do instrumento que levam a lesões sérias, que muitas vezes forçam 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? Viria em suporte a uma conjectura tal a constatação feita por Lima *et alii* (2016, p. 223) de que, em um estudo com músicos de orquestra de São Paulo, porção nada desprezível dos 241 músicos participantes indicou como disparadores de dor o excesso de trabalho (32%) e o estresse emocional (26%), sendo que, como fatores associados ao estresse, saltam aos olhos no tocante ao que aqui discutimos a demanda excessiva para consigo mesmo (73%) e o medo do fracasso (50%). Cabe notar ainda, do que se constata na pesquisa dos autores, a observação de uma naturalização da dor por parte dos músicos que dificulta sua identificação em pesquisas — pois os instrumentistas não relatam ou relacionam suas dores ao instrumento — bem como a tomada de medidas para solução dos problemas.

Deve-se ter em mente ainda que, frequentemente, tais 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,<sup>34</sup> como resultado de um bom concerto ou do

---

<sup>34</sup> Lima *et alii* (2016, p. 222) relatam que estudos realizados com músicos americanos indicam uma relação significativa entre a ansiedade ligada à qualidade de performances e queixas sobre dores e outras condições musculoesqueléticas.

elogio ou encorajamento de uma pessoa importante para o artista.<sup>35</sup>

No início do terceiro capítulo do texto *O Inconsciente*, Freud escreve que “um instinto não pode jamais se tornar objeto da consciência, apenas a ideia que o representa. [...] Se o instinto não se prendesse a uma ideia ou não aparecesse como um estado afetivo, nada poderíamos saber sobre ele” (FREUD, 2010). É de se considerar, portanto, que a investigação da hipótese aqui levantada deverá ser conduzida a partir da análise de pensamentos e estados afetivos que poderiam revelar participação da pulsão de morte no processo criativo. Passemos doravante a esse esforço.

Ocorre pensar no trabalho de Susana Castro Gil (2021) em torno do ofício interpretativo; intitulado *Virtuositas Noster qui es in Parnaso*, consiste em material audiovisual que procura explicitar o contexto repetitivo de preparação de performances, e faz vislumbrar de que forma a pulsão de agressão poderia surtir efeitos negativos para a saúde somática dos intérpretes. Um outro exemplo pode ser encontrado no filme *Whiplash* do diretor Damien Chazelle, nas cenas em que o estudante Andrew Neyman persiste em estudar apesar da condição deplorável na qual encontram-se suas mãos, e sucumbindo a acessos de raiva frente à sua performance, a qual considera insuficiente, tendo internalizado as expectativas de seu professor que agora, alimentadas pela agressividade não externalizada, voltam-se sobre o estudante de forma superegógica. Remova-se o tom dramático e o contexto de estrelato no qual a situação se passa, e encontrar-se-á uma situação não tão rara quanto se pensa entre estudantes comuns de música: estudar ultrapassando a dor, valendo-se de analgésicos, anti-inflamatórios e dispositivos de imobilização das articulações.

Passemos, contudo, a uma análise mais detida sobre um caso que se mostrou como emblemático de algumas das noções que aqui desenvolvemos.

---

<sup>35</sup> 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?

#### 4. Reflexões sobre *O Naufrago*, de Thomas Bernhard

Em *O naufrago*, romance de Thomas Bernhard que relata a história entrelaçada de três amigos pianistas e da cadeia de eventos que se desenrola a partir do momento em que dois deles percebem que o terceiro — ninguém menos do que Glenn Gould — estava em vias de se tornar, nas palavras do narrador, “o maior pianista do século XX” (BERNHARD, 2006, p. 7), temos farto material para considerar o que vimos discutindo. No que concerne à paralisia frente a uma expectativa demasiado idealizada, isto é, ao que poderíamos chamar de uma relação deletéria das instâncias ideais para com o Eu, consideremos alguns pensamentos do narrador, bem como fatos por ele relatados.

Em primeiro lugar, está o relato de que, uma vez tendo se dado conta de que Gould havia atingido um nível de performance que jamais alcançariam, seus dois amigos — cuja habilidade, tal como relatado mais de uma vez (e.g. p. 10, 11, 12, 16), estava longe de ser ordinária, e mesmo muito além de meramente “satisfatória” — desistem do piano, sendo perpetuamente assombrados pelo fantasma de performance do amigo canadense. “Wertheimer e eu desistimos, porque não transformamos o piano na monstruosidade que isso se tornou para Glenn”, diz o narrador, “uma monstruosidade da qual ele nunca escapou e da qual, aliás, nunca teve vontade de escapar” (BERNHARD, 2006, p. 9).

Em interlocução com o pai da menina a quem doaria seu piano por ter desistido de continuar a tocar após o contato com Glenn Gould, o narrador<sup>36</sup> diz àquele: “como sempre desejara atingir o máximo em tudo, tinha que me separar de meu instrumento, pois nele, conforme percebera de repente, com certeza eu jamais atingiria o máximo [...] nunca mais voltaria sequer a abrir meu piano” (BERNHARD, 2006, p. 10). Nota-se aqui a formação de um ideal de Eu a partir de internalização de uma figura admirada — o exímio colega — e o modo como essa formação, desmesurada em suas exigências, isto é, agindo em sua dupla-face superegóica, voltando a pulsão de agressão do indivíduo contra si mesmo, impede-o de lançar mão da sublimação, de se satisfazer com aquilo que lhe é tão caro: “sem a música, que da noite para o dia passei a não suportar mais, eu definhava — sem a prática da música [...] de um momento para o outro passei a odiar o piano, o meu próprio; não podia mais me ouvir tocar; *não queria mais errar*” (BERNHARD, 2006, p. 10, ênfase nossa). A exigência de

---

<sup>36</sup> Que não é nomeado no romance.

perfeição atinge veemência tamanha que a distância entre o real e o ideal, entre o músico que se é e o que se *deveria* ser (sendo o verbo *dever* característico do funcionamento superegóico), se torna insuportável.

A participação da pulsão de agressão — faceta da pulsão de morte — e seu entrelaçamento com pulsões eróticas (pertinentes ao domínio do Eros primordial, isto é, da força de vida e reprodução) fica patente na cena em que o narrador se compraz ao ver o instrumento que lhe era tão caro ser desmantelado pela criança a quem o doou: “para não ser mais atormentado por ele, doei meu Steinway à filha de nove anos de um professor de Neukirchen, nas proximidades de Altmünster. A menina arruinou meu Steinway em pouquíssimo tempo, *um fato que não me provocou dor; ao contrário: observei aquela destruição estúpida com um prazer perverso*” (BERNHARD, 2006, p. 10, ênfase nossa). E mais além: “O que eu **desejara** havia sido precisamente esse processo de destruição do *meu adorado piano*” (BERNHARD, 2006, p. 11, ênfase em negrito do autor, em itálico nossa).

Poderíamos supor que, no caso em tela, a agressão se direciona para fora, e não para dentro, contra o próprio indivíduo. Mas pode-se redarguir que esse direcionamento externo é apenas ilusório, ou, melhor dizendo, indireto, visto que se trata da destruição de um objeto que funciona como metonímia do sujeito, como se atesta nas linhas seguintes:

Essa é que é a verdade: diverti-me com a destruição num único instante de minha carreira de virtuose. E essa destruição súbita de minha carreira de virtuose provavelmente constituiu um estágio importante do meu processo de definhamento, pensei ao entrar na pousada (BERNHARD, 2006, p. 16–17).

Tornemos à situação de paralisia ocasionada pela relação demasiado subserviente ao ideal de Eu; diz o narrador que, justamente porque “jamais seria capaz de tocar tão bem quanto Glenn” (BERNHARD, 2006, p. 11), desistiu por completo de prosseguir no instrumento: “Eu tinha que tocar melhor do que Glenn, mas isso era impossível, estava fora de questão, e por isso abandonei o piano” (BERNHARD, 2006, p. 11).

Já perto da porção final do livro, vemos o narrador lembrar-se de como ele próprio chamava a atenção de seu amigo Wertheimer para essa paralisia que se pode sofrer frente a um ideal, de como instava-lhe que não se deixasse enregelar face à arte de Glenn Gould, que continuasse a perseguir sua arte que não era pouca:



Como é que eu posso me apresentar agora, depois de ter ouvido Glenn tocar, dizia ele com frequência, enquanto eu vivia lhe dando a entender que ele tocava melhor do que todos os outros [...] O **artista do piano**, disse a Wertheimer — e eu empregava com bastante frequência essa expressão “artista do piano” quando conversava com ele sobre a arte do piano, a fim de evitar o repugnante **pianista** —, *o artista do piano, pois, não pode se deixar impressionar tanto por um gênio a ponto de ficar paralisado*, e o fato é que você, com efeito, se deixou impressionar tanto por Glenn que está aí paralisado, você, o talento mais extraordinário que o Mozarteum<sup>37</sup> já conheceu [...] Não se deixe derrubar assim por um redemoinho américo-canadense, disse a Wertheimer, pensei. Os talentos não tão extraordinários quanto Wertheimer *não tinham se deixado irritar de forma tão letal por Glenn*” (BERNHARD, 2006, p. 88–89, ênfases em negrito do autor, em itálico nossas).

E agora voltemos à pulsão de agressão, máscara de pulsão de morte, canalizada pelo Supereu na forma de julgamentos que reduzem o sujeito a nada:

Não sou, em absoluto, um virtuose do piano, disse a mim mesmo; não sou um intérprete; não sou um reproduzidor. Não sou sequer artista. *O caráter degradante desse meu pensamento me atraiu de imediato*. A caminho da casa do professor, repeti muitas vezes seguidas estas três palavras: Não sou artista! Não sou artista! Não sou artista! Se não tivesse conhecido Glenn Gould, provavelmente não teria desistido do piano [...] Quando conhecemos o melhor de todos, temos que desistir, pensei (BERNHARD, 2006, p. 12).

Que o caráter destrutivo da experiência que uniu os três amigos esteja ligado a fatores subjetivos — leia-se, para os fins desta argumentação, a uma relação particularmente desequilibrada com as instâncias ideais do indivíduo — fica sugerido quando se diz que “assistir às aulas do Horowitz foi fatal tanto para mim quanto para Wertheimer, mas genial para Glenn” (BERNHARD, 2006, p. 17). Ora, se “de cada vinte mil professores, apenas um é o ideal”, e se “Horowitz era esse professor ideal”, detentor “[d]a sensibilidade e [d]a compreensão ideais para o ensino, para a transmissão da arte” (BERNHARD, 2006, p. 15), por que haveria de ser fatal a experiência para todos salvo para o melhor pianista do século?<sup>38</sup>

Vale notar ainda que, mesmo após ter abandonado o instrumento em face de uma relação paralisante com suas instâncias ideais, o narrador não abandonou essa relação ela mesma, que continua a prejudicá-lo em seus esforços criativos, agora empreendidos no campo das letras. Ele

---

<sup>37</sup> Trata-se da *Universität Mozarteum Salzburg*, escola de música austríaca fundada em 1841, que obteve o estatuto de escola superior de música em 1970 e tornou-se universidade pública em 1998.

<sup>38</sup> O emprego recorrente do vocábulo “ideal” nas palavras do narrador não deve passar despercebido ao leitor.

próprio reconhece que a forma como percebe a relação com a criação e a escrita o impediram de publicar quaisquer de seus textos nos 28 anos de sua carreira nas letras, mas, mal o reconhece, ventila outra vez orações que denotam a introjeção da agressão mobilizada pela idealização excessiva:

Que bom que todos esses escritos incompletos e inacabados não tenham sido publicados, pensei: se os tivesse publicado — o que não teria sido nada difícil para mim —, seria hoje o homem mais infeliz que se pode conceber, confrontado diariamente com seus escritos catastróficos, regurgitantes de erros, imprecisões, negligências, diletantismo. *Desse castigo escapei pela destruição, pensei, e de repente a palavra destruição começou a me proporcionar um grande prazer*. Repeti-a diversas vezes em voz alta (BERNHARD, 2006, p. 64, ênfase nossa).

Perceba-se, tendo em mente o que vimos anteriormente sobre as exigências do Supereu, a veemência das injunções que, em seguida ao fio de pensamento previamente citado, o indivíduo faz recair sobre si mesmo: “Temos que saber desde o princípio o que queremos, pensei; desde criança o homem precisa ter claro na cabeça o que quer, o que quer ter, o que precisa ter, pensei (BERNHARD, 2006, p. 65).

Pouco mais adiante, ao lembrar de como ele e o amigo Wertheimer juntaram-se para perpetuar, um para o outro, o ciclo vicioso de negação do potencial para a sublimação, o narrador dá mostras de que não foi a pessoa do terceiro amigo, Glenn Gould, que fez com que os dois primeiros desistissem do piano, mas sim a imagem que, para si, estes fizeram daquele, ao estabelecerem distinção entre a pessoa, chamada pelo prenome, e alguma outra coisa, chamada pelo nome completo:

[...] lembranças da juventude trocadas diante de uma xícara de chá, e no centro de tudo sempre Glenn Gould, não o Glenn, mas Glenn Gould, que nos destruiu a ambos, pensei. [...] Quando encontramos uma pessoa como Glenn estamos perdidos ou salvos, penso eu; no nosso caso, Glenn nos destruiu, pensei (BERNHARD, 2006, p. 65).

Quando introjetamos em nosso Ideal de Eu uma pessoa que, não em pouca medida, amamos pelas qualidades que gostaríamos de ter, podemos estar perdidos ou salvos. Poderíamos sugerir que a diferença está na consistência que atribuímos ao Supereu? Na distância que tomamos de suas injunções, distância esta que determinaria se o papel desta instância, constitutiva de nós mesmos enquanto indivíduos, nos faria progredir ou sucumbir?

## 5. Conclusão: nem deixar a flauta, nem dar o couro às varas por um lugar ao Sol

[...] ele teria gostado de ser Horowitz, é provável que também tivesse gostado de ser Gustav Mahler ou Alban Berg. Não era capaz de ver a *si próprio como uma pessoa única*, como todos fazem e precisam fazer, se não querem para si o desespero [...] Wertheimer jamais foi capaz de levar em conta essa âncora salvadora [...] Todo homem é um ser humano único e, contemplado em sua individualidade, ele é com efeito a maior obra de arte de todos os tempos — sempre pensei assim, sempre pude fazê-lo, pensei. Wertheimer não teve essa possibilidade, por isso sempre quis ser Glenn Gould ou, como disse, Gustav Mahler, Mozart e companhia, pensei. Isso o mergulhou desde cedo, e de forma constante, na infelicidade (BERNHARD, 2006, p. 78–79).

No decurso desta reflexão 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. Espera-se que estas linhas possam oportunizar um meio formativo e profissional mais sadio e inclusivo; se reconhecermos aqueles pontos nos quais a pulsão de morte se volta sobre nós por consequência do desenvolvimento da cultura, poderemos 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. Como diria um Cervantes (2021, p. 250), “reflete: a quem busca o impossível é justo que o possível se negue”. Se não tivesse procurado ser melhor do que Apolo, poderia Marsias ter continuado a alegrar aqueles ao seu redor com sua música, da qual, ao fim e ao cabo, muito gostavam?

Persigamos, enfim, o fio poético onde lhe tangeu Freud: no final de *Além do princípio de prazer*, em referência ao lento e dificultoso progresso da pesquisa que conduz, o autor cita dois versos do alemão Friedrich Rückert (1788-1866) em *Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder die*

*Makamen des Hariri*.<sup>39</sup> O primeiro diz: “O que não podemos alcançar voando, precisamos alcançar mancando” (RÜCKERT *apud* FREUD, 2020c, p. 205). Mas 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 — aquele já citado e este outro: “a escritura diz: mancar não é pecado”<sup>40</sup> —, citado em nota pelo editor Gilson Ianini na edição referenciada: “É muito melhor mancar do que naufragar completamente” (RÜCKERT *apud* FREUD, 2020c, p. 220).

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de financiamento 001. Agradecemos cordialmente a Ines Bianca Loureiro, que se debruçou sobre versões anteriores do texto aqui apresentado e produziu comentários de grande valia para seu ulterior desenvolvimento.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63–76, 2011.
- BAILLY, Anatole. *Dictionnaire Grec Français*. Paris: Hachette, 2000.
- BERNHARD, Thomas. *O naufrago*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BITTAR, Valeria Maria Fuser. *Músico e ato*. 2012. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas — Instituto de Artes, Campinas, 2012.
- CERVANTES, Miguel. *Dom Quixote*. Dois Irmãos: Clube de Literatura Clássica, 2021.
- CHURCHER, John. Conversation and Interpretation. *Em*: 2002, Manchester. *Anais [...]*. . *Em*: NORTH WEST INSTITUTE OF DYNAMIC PSYCHOTHERAPY CONFERENCE ON FORM AND FEELING. Manchester Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/John\\_Churcher/publication/277712234\\_Conversation\\_an](https://www.researchgate.net/profile/John_Churcher/publication/277712234_Conversation_an)

---

<sup>39</sup> Em português, algo como “As metamorfoses de Abu Seid von Serug ou O maqama do Hariri”

<sup>40</sup> Embora não seja analisado em detalhe aqui, este verso pode ser relacionado com temas pertinentes ao que discutimos, particularmente com a questão do perfeccionismo e da exclusividade em prol da excelência. A fortuna crítica deste verso é considerável: veja-se, *exempli gratia*, Israel (2010), Peraldi (2006), Cunningham (1992). O verso em si alude a uma passagem do Alcorão, mais precisamente ao nonagésimo quinto verso da quarta sura (An-Nisa). Para uma contextualização do poema e da passagem em questão ver Israel (2010), e a nota dezenove, bem como os dois últimos parágrafos do corpo do texto, de Churcher (2002). As informações apresentadas por este último adicionam nuances consideravelmente diferentes para a significação do verso em questão.

[d\\_Interpretation/links/5570cd9e08aedcd33b29303a.pdf](#). Acesso em: 30 ago. 2022.

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>

CUNNINGHAM, Valentine. It is no sin to limp. *Journal of Literature & Theology*, [S. l.], v. 6, n. 4, p. 303–309, 1992.

DIEHL, Sara Lyn. *A Selected Review of Prevention and Non-Surgical Treatment Options for Musculoskeletal Performance-Related Injuries Common Among Oboists*. 2016. Doctoral Essay - University of Miami, Coral Gables, 2016.

DORSCHER, Andreas. Music as Play: A Dialogue. *Em: Virtual works, actual things: Essays in music ontology*. Leuven: Leuven University Press, 2018. p. 115–135.

FREUD, Sigmund. O Inconsciente. *Em: Introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Obras completas São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 99–169.

FREUD, Sigmund. O Mal-Estar na Cultura [Das Unbehagen in der Kultur]. *Em: 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*, [S. l.], 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](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1517-24302003000100005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em: 25 maio. 2021.

GIL, Susana Castro. *Virtuositas noster qui es in Parnaso*. 2021. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/view/759860/760126>. Acesso em: 24 ago. 2022.

GOEHR, Lydia. Being True to the Work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, [S. l.], 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.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Dois Irmãos: Clube de Literatura Clássica, 2022.

ISRAËL, Lucien. Introduction. *Em: Boiter n'est pas pécher*. Hypothèses Toulouse: Érès, 2010. p. 9–16. Disponível em: <https://www.cairn.info/boiter-n-est-pas-pecher--9782749212968-p-9.htm>

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*, [S. l.], v. III, n. 1, p. 1–11, 2008.

LIMA, Ronise Costa; SILVA, Talita Naiara Rossi; ALVES, Gisele Beatriz de Oliveira; SAMPAIO, Rosana Ferreira; FONSECA, João Gabriel Marques; LACERDA, Leonardo Lobão; PINHEIRO, Tarcísio Márcio Magalhães. Comprehensive Health Care Program for Performing Artists: account of the experience developed in an University service in Minas Gerais. *Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo*, [S. l.], v. 27, n. 2, p. 221–227, 2016.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005.

PERALDI, Nicolas. Boiter n'est pas un péché: L'exclusion comme enfermement. *Esprit* (1940-), [S. l.], n. 330 (12), p. 24–43, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24259115>. Acesso em: 30 ago. 2022.

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

RABELO, Laura Cohen. *Canção sem palavras*. Belo Horizonte: Sciptum, 2017.

RABELO, Laura Cohen. *Caruncho*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2022.

REGELSKI, Thomas A. The Aristotelian Bases of Praxis for Music and Music Education as Praxis. *Philosophy of Music Education Review*, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 22–59, 1998. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40327113>. Acesso em: 26 ago. 2022.

REIS, Carla Silva. *O piano na universidade brasileira: trajetórias em contraponto*. Curitiba: Appris, 2020.

RINK, John. The Work of the Performer. Em: DE ASSIS, Paulo (org.). *Virtual Works – Actual Things*. Essays in Music Ontology[s.l.] : Leuven University Press, 2018. p. 89–114. DOI: 10.2307/j.ctv4rfrd0.7. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/j.ctv4rfrd0.7>. Acesso em: 4 out. 2020.

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

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

WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/ribera/2/index.html>>. Acesso em 16 mai. 2023.

## **SOBRE OS AUTORES**

Luigi Brandão é Bacharel em Música (violão) pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2021), Mestre em Música pela mesma instituição (2020) e Doutorando em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de Performance Musical, sob orientação do professor Flavio Barbeitas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5300-1272>. E-mail: [guitar.luigi@gmail.com](mailto:guitar.luigi@gmail.com)

Flavio Barbeitas é Bacharel em Música (violão) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992), Mestre em Música pela mesma instituição (1995), Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais/*Università di Bologna* (2007), com pós-doutorado em Musicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Professor Associado na Escola de Música da UFMG, atua nos níveis de Graduação e Pós-graduação — linhas de pesquisa Performance Musical e Música e Cultura. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6967-878X>. E-mail: [flateb@gmail.com](mailto:flateb@gmail.com)