

# Reflexões sobre o minimalismo na música e a repetição no sujeito segundo a psicanálise

*Renata Mattos de Azevedo*

**Resumo:** Tomando como base o movimento musical minimalista, também denominado como música repetitiva, este trabalho tem como proposta elaborar um estudo sobre a repetição e sua função para o sujeito nas perspectivas psicanalíticas freudiana e lacaniana. Deste modo, nos deteremos na dimensão estrutural e constitutiva relacionada à repetição, assim como seu lugar na criação e fruição artística. Uma vez que a repetição em psicanálise é associada aos conceitos de compulsão à repetição, pulsão de morte, ambos originais da teoria de Freud, e de real, encontrado em Lacan, entendemos que a música minimalista pode ser lida como uma maneira de, a partir dos processos de repetição, buscar lidar simbolicamente pela linguagem musical com aquilo que diz do limite da própria linguagem.

## Introdução

A partir de uma reflexão sobre o movimento da música minimalista e suas características estilísticas, principalmente no que se refere à estrutura repetitiva de padrões, pretendemos neste espaço pensar a questão da repetição na psicanálise freudiana e lacaniana e a função desta para o sujeito, tomando por estas teorias como sujeito do inconsciente, da linguagem e do desejo.

A articulação entre a música e a psicanálise é um campo ainda novo que promete trazer muitos avanços para a teoria psicanalítica, em especial no que concerne a constituição do sujeito e, também, a criação e apreciação artística. Autores como Didier-Weill (1995, 1997), Alencar (1997), Miller (2000), Safatle (2006), Vivès (2007), e Azevedo (2007), em trabalhos que promovem um diálogo entre estas duas áreas, têm mostrado que é possível construir uma trajetória de estudo psicanalítico sobre a música, seguindo Freud e Lacan, apesar deste tema não ter surgido nas obras destes.

Porém, desde sua criação, e mais explicitamente em Lacan, a psicanálise se interessa pela linguagem e pelo modo como o inconsciente surge a partir dela tanto na fala daqueles que procuram a análise como também na cultura e nas artes. A música, ao ser entendida como uma linguagem autônoma da verbal e como arte que lida necessariamente com os sons musicais e o tempo, nos ensina que há modos de lidar com o indizível e com o além dos sentidos, ou seja, com aquilo que não está subjugado à palavra e que se encontra para além do campo simbólico. Deste modo, ela pode nos ajudar a entender como o homem encontra meios de expressar aquilo que concerne o enigma de sua própria constituição, dando respostas a ele.

É nesse sentido que a psicanálise pode e procura se aproximar da música e sobre ela refletir, uma vez que, ao estudá-la a partir desta perspectiva o que buscamos é escutar o que esta arte tem a nos dizer sobre o sujeito, sobre o humano.

## **O minimalismo na música**

O movimento da música minimalista tem sua criação delimitada no contexto musical norte-americano da década de 1960. De uma maneira geral, pode-se afirmar que esta escola musical surgiu juntamente com as idéias presentes no minimalismo nas artes plásticas, que, ao se opor ao expressionismo abstrato, no qual se destaca o pintor Jackson Pollock, fundamentou uma arte pautada por uma redução a elementos mínimos quanto a cores e formas.

Do mesmo modo, esta proposta é sentida na música. Diante do panorama musical surgido após a ruptura com o tonalismo no início do século XX e com o surgimento de correntes como o atonalismo, o dedacofonismo e o serialismo, liderados por compositores europeus como Stravinsky, Schoenberg, e Webern, e seguidos por outros como Stockhausen e Boulez, começa a ser ouvida na música uma resposta diferenciada a estas vanguardas. Todas estas são denominadas por Cervo (2005: 46) como expressionismo, em decorrência de sua estética “baseada num discurso essencialmente dramático”, com o que também concorda Zamacois (1986: 172).

Baseando-se em Morgan, Cervo (2005: 45) evidencia que as duas tendências predominantes na música na década de 1950, o serialismo e a indeterminação, passam a co-existir na década seguinte com outras novas correntes, com destaque para o minimalismo. Sob efeito do movimento do Modernismo nas artes e na cultura, há neste momento uma forte inclinação para o pluralismo e para a substituição de uma “cultura centralizada” para uma “democracia de contraculturas”, o que “estimulou o ecletismo e novas combinações estilísticas” no campo artístico (*Ibid.*).

Compositores como Terry Riley, La Monte Young, Philip Glass e Steve Reich surgem neste contexto com uma proposta nova que se afasta da música serial, porém, sendo também herdeira do Modernismo. Isto na medida em que seus pressupostos estéticos e composicionais representavam uma ruptura e novidade à música que até então era criada, não seguindo parâmetros pré-existentes e não tendo mais os pressupostos de hierarquização dos sons e centralidade do tonalismo.

Cervo (1999: 37-38) destaca que o termo minimalismo é dirigido em especial à produção dos compositores norte-americanos nas décadas de 1960 e 1970, que foram e ainda são uma grande influência estética para compositores europeus, como Michael Nyman, Arvo Pärt, Louis Andriessen, e também norte-americanos, como John Adams. O autor (*Op. cit.*: 40) resalta que, a partir do final da década de 1970, o minimalismo passou a sofrer alterações que abrangiam um diálogo com outras técnicas e estilos musicais, o que pode ser chamado de pós-minimalismo (*Op. cit.*: 48-49). Nele, ainda é sentida a estética minimalista, e será a esta que nos referiremos ao trabalhar aqui esta corrente musical, ou seja, uma estética na qual a repetição tem importância fundamental.

Outras características do estilo minimalista, ressaltadas por Johnson (*apud* Cervo, 2005: 57), são a estrutura formal contínua, a textura rítmica homogênea com cor brilhante, a paleta harmônica simples, a ausência de linhas melódicas e a repetição de padrões rítmicos.

É preciso destacar que não foi o minimalismo a primeira grande oposição à vanguarda européia. Antes dele, também nos Estados Unidos, o compositor John Cage, que teve aulas com Schoenberg sem, contudo, segui-lo, abriu espaço a partir da década de 1930 para uma criação musical experimental com proposições distintas do serialismo. O fio condutor deste estilo, que ficou conhecido como música do acaso, era uma busca por integrar ao processo de criação musical o acaso, o ruído, o silêncio e as condições do ambiente e do intérprete, dando ênfase à indeterminação e à performance.

Cage e os compositores minimalistas têm em comum a concepção de que a música deve ser um processo, e não uma obra fechada que é dada ao intérprete para ser interpretada. Porém, o processo que o experimentalismo cageano pregava ser implícito na composição, o minimalismo propõe que se faça perceptível ao longo da música. É esta uma das funções da estrutura repetitiva deste movimento musical, incluindo o ouvinte no processo de repetição, levando-o, porém, para além do esperado pelas surpresas que esta música comporta.

A idéia de música como processo se alia, de acordo com Massin (1997: 1232), com a questão de um pensamento contínuo, “fundado em evoluções infinitesimais e sobretudo contínuas, ao contrário do pensamento descontínuo, combinatório e discursivo que até então presidiu a composição musical”. Reich (*apud* Cervo, 2005: 48) defende que em vez de se pensar no processo de composição, é a obra que deve ser ouvida como processo, já que “o que é distintivo em um processo musical deste tipo é que ele determina todos os detalhes, de nota para nota, de uma composição, e toda a sua forma simultaneamente”.

Podemos, portanto, situar o minimalismo no conjunto de tradições musicais que não são mais vinculadas aos moldes tonais e “tradicionais” de composição, baseados, dentre outros aspectos, na hierarquização dos elementos sonoros e das sete notas musicais, na centralidade única da tônica, na busca por um diálogo entre melodia e harmonia, e na resolução de tensões. Entendemos que o minimalismo se encontra dentro do amplo quadro do pós-tonalismo, ainda que, diferentemente do serialismo, por exemplo, ele faça uma espécie de “retorno” a certos aspectos do tonalismo, tal qual defende Safatle (2003), e que é mais visível na produção recente desta escola.

Massin (1997: 1231) ressalta que se trata no minimalismo, assim como em outras correntes pós-tonais, de uma reintegração da tonalidade, ou, nas palavras do autor, de um “retorno às fontes tonais que os americanos foram os primeiros a ousar empreender”. Não ocorre mais, como no dodecafonismo ou no serialismo, uma recusa ou negação da tonalidade. Contudo, ainda esta esteja presente no minimalismo, ela não se dá seguindo os princípios do tonalismo tradicional. Há também uma “descoberta de outras tradições” (*Op. cit.*: 1227), que se diz respeito à referência dos compositores minimalistas à música modal de países africanos, asiáticos, como também destaca Wisnik (1989: 97).

De um lado, há a tendência à experimentação com os timbres, o pulso, e, muitas vezes, com recursos eletrônicos, e, de outro, um contato com a música modal e oriental, sem, contudo, incorporar seus princípios. Entretanto, o que se tem como efeito disso não é passível de ser classificado como puramente tonal nem, tampouco, como modal. É, portanto, um movimento pós-tonal que traz como característica principal a marca da redução mínima da escrita musical na qual um pequeno grupo escolhido de notas, geralmente bem próximas entre si, é repetido de tal modo que comporta leves e surpreendentes alterações.

Em outras palavras, a continuidade da repetição comporta uma modificação progressiva, que se chega a apresentar como uma frase musical única que, em tese, tende ao infinito, sobretudo no minimalismo da década de 1960, como no caso da obra *Contrary Motion*, de Philip Glass<sup>1</sup> (1969). Nesta, a estrutura da composição, em forma aberta, é construída para ser tocada e soar indefinidamente, não tendo um fim ou resolução, como ocorre na música tonal. A peça, quando deixa de ser tocada, apenas pára, sem se concluir. De certa maneira, esta idéia é uma radicalização do *moto perpetuo* da música tonal, sem, contudo, haver um centro único ao qual a música caminha para a resolução no término da obra, tendo também semelhanças com a circularidade musical que escutamos nas peças compostas conforme os preceitos do sistema modal.

Estas alterações mínimas em uma estrutura composta promove no ouvinte uma surpresa diante do novo quando se esperava escutar um mesmo trecho em sua repetição, rompendo-se, assim, com uma antecipação de uma imagem acústica e musical que se forma para aquele que a escuta. Diferentemente do papel da memorização em uma música na qual há a incidência de um motivo que reaparece ao longo da obra repetindo com variações e mesclando-se com outras estruturas formais, tal qual como evidenciado por Schoenberg (1967: 8), motivo este que é reconhecido quando surge e traz uma regularidade ao ouvinte, o processo sistemático de repetição na música minimalista propõe um corte naquilo que é previsto, ou pré-ouvido, pela memória.

No primeiro caso, o tema funciona como um centro em torno do qual giram as relações com as demais construções musicais da obra. Ou seja, há uma complexidade melódica que pode ser facilmente destacada. Em contrapartida, no minimalismo, a repetição insistente de um mesmo bloco de notas, por exemplo, um compasso, faz com que o ouvinte espere ouvi-lo em seguida, porém, sem que se anteveja, um elemento novo é introduzindo, provocando uma diferença. Estes efeitos, como veremos em seguida, é fruto tanto de técnicas de composição guiadas por um estilo, como também daquilo que compositor e intérprete, inconscientemente, dão a ouvir nas músicas que criam.

---

<sup>1</sup> Esta e outras composições de Philip Glass estão disponíveis para audição *online* pelo *site* oficial do compositor (<http://www.philipglass.com/>) através da ferramenta *Glass Engine*, criada pela IBM especialmente para este uso, em <http://www.philipglass.com/glassengine/>

## A repetição no minimalismo

Para Wisnik (1989: 174, grifos do autor), “o minimalismo é uma música francamente *iterativa*, baseada na repetição de motivos melódicos e pulsos rítmicos que passam por processos de fase e defasagem”. Contudo, como evidencia Cervo (2004: 49), fundamentado em Warburton, esta é apenas um das técnicas utilizadas pelos compositores minimalistas para promover os processos de repetição.

As cinco principais técnicas que articulam a repetição no minimalismo (*Ibid.*) são a troca de fases, ou defasagem (*phasing*); o processo aditivo linear (*linear additive process*); o processo aditivo por grupo, ou bloco (*block additive process*); o processo aditivo textural (*textural additive process*); e a superposição de padrões (*overlapping pattern*). Estas estão presentes sobretudo na produção da década de 1960, porém ainda utilizadas, embora mescladas com outras técnicas não minimalistas, em composições mais recentes.

Na troca de fases, apresentada por Wisnik (1989: 198) como processo de progressão gradual, há a composição para duas ou mais vozes, tradicionais (vocais e/ou instrumentais) ou eletroacústicas (pelo recurso de gravações em fitas magnéticas), na qual ambas começam a soar em uníssono e vão gradualmente, por aceleração ou desaceleração do tempo, se desencontrando até voltarem a se unir ao término da peça.

Ao analisar a composição *Piano Phase* (1967) de Steve Reich, cuja construção se dá essencialmente por esta técnica de defasagem, Cervo (2005: 51) avalia os efeitos que ela pode produzir no ouvinte, concluindo que

embora a peça (em sua primeira parte) repita incessantemente um mesmo grupo de doze notas, o ouvinte é apresentado com uma rica gama de possibilidades pelas quais pode construir a experiência da peça. Dois tipos de eventos surgem nessa peça: aqueles estáveis, que ocorrem nas reconfigurações do alinhamento dos dois padrões; e aqueles instáveis, que ocorrem durante o período de tempo da defasagem. (...) Assim, uma gama ampla de efeitos acústicos e psicoacústicos ocorre, e, embora o processo repita sempre o mesmo material, a obra soa sempre diferente e viva. Cada vez que um alinhamento ocorre, ele soa diferente do precedente, e cada vez que existe uma aceleração ou defasagem, a forma como esta se dá é única.

Desta citação, destacamos dois aspectos, intimamente conectados: um primeiro que diz respeito ao trabalho com o tempo e com o pulso e como este exigirá do ouvinte igualmente um trabalho subjetivo com a sua própria temporalidade, e um segundo sobre a convocação que esta estrutura musi-

cal faz ao ouvinte para comparecer ali como sujeito, fato que é característico de toda obra musical (Azevedo, 2007: 150), mas que aqui é conduzido através da repetição. Voltaremos a estes pontos quando avançarmos com o auxílio da teoria psicanalítica.

O processo aditivo linear, ou processo de progressão aditiva (Wisnik, 1989: 199), muito utilizado por Philip Glass, pressupõe a composição de um padrão base a partir do qual, gradativamente, são acrescentados novos elementos e unidades, e precisamos enfatizar que pode se tratar também de uma subtração. Muitas vezes, como em *Two Pages* (1969) de Glass, ocorrem “começos e finalizações súbitas de novos compassos (padrões) sem nenhuma preparação, o que dá ao ouvinte a sensação de estar ouvindo apenas fragmentos em um permanente *continuum musical*” (Cervo, 2005: 53, grifos do autor).

Este exemplo ilustra bem o que acima foi exposto quanto ao tempo e à ruptura causada por uma nova repetição diferenciada. A repetição traz em si uma irrupção do inesperado, despojando o ouvinte de um saber que se poderia supor ter sobre a obra, por vezes causando um estranhamento quando o diferente é encontrado quando se esperava o mesmo.

Para Cervo (*Ibid.*), essas alterações nos padrões

não oferecem ao ouvinte qualquer possibilidade de apreendê-las dentro de uma indicação de compasso específica. Dessa forma, o ouvinte logo perde seu ponto de referência métrico, perdendo também a noção de como está ocorrendo o processo aditivo/subtrativo, o que acaba por gerar uma sensação extremamente hipnótica.

Sem um centro de referência, sem uma temporalidade que pode ser cronologicamente marcada, o ouvinte “hipnotizado” por esta música não mais pode responder de uma posição centralizada e racionalizada, ocorrendo um esvaziamento, ainda que momentâneo, do eu e o surgimento deste ouvinte como sujeito do inconsciente.

Embora haja na proposta minimalista uma idéia de impessoalidade buscada pelos processos de repetição, fazendo parecer que os sons musicais estão se desenrolando por si só sem que ali esteja implicado o desejo do músico, entendemos que o efeito desta música, ao contrário, é o contato do sujeito, músico e ouvinte, com seu próprio desejo e sua estrutura inconsciente. É desse modo que ouvimos as seguintes palavras de Reich (*apud* Wisnik, 1989: 196; grifos do autor):

Executando ou escutando processos musicais graduais, participa-se de uma espécie de ritual particular, liberador e impessoal. Concentrar-se sobre um processo musical permite desvi-

ar sua atenção do *ele*, do *ela*, do *tu*, do *eu* para projetá-la para fora, no interior do *isto*.

Nossa ressalva a esta citação vai em direção ao fato de que, em nossa concepção, este processo particular concerne o sujeito não de forma impessoal, mas sim de um modo que remete à sua própria singularidade, fazendo com que ele possa ter notícias de sua posição subjetiva sem estar agarrado ao saber que, por ventura, construiu, ficcionalmente, de si e dos outros. Ele não escuta, assim, somente o que um *ele*, *ela*, ou *tu*, o músico, quis passar intencionalmente com a peça, ou o que um *eu*, o ouvinte mesmo, pôde entender racionalmente ou pelo registro do imaginário, mas aquilo que, pela arte, pode ser transmitido inconscientemente.

Na técnica composicional minimalista, o processo aditivo por grupo, também chamado por Reich (*apud* Cervo, 2005: 54) de “processo de substituição de pausas por notas”, ocorre a introdução não linear de um grupo de notas até que, aos poucos, este se completa.

Já na técnica de processo aditivo textual, que também pode ser de subtração, há o acréscimo de uma ou mais vozes que complexificam a característica tímbrica da peça até a textura desejada desta ser atingida.

Wisnik (1989: 46, 134, 191-192, 194, 199, 202, 225,) ressalta enfaticamente como a música minimalista propõe um trabalho com o pulso e, acrescenta Cervo (2005: 56), com o timbre, que, por suas possibilidades amplas de variação, ao contrário dos demais elementos estáticos da repetição, “ganha uma estrutura de relevância”.

Na superposição de padrões, que, segundo Warburton (*apud* Cervo, *Op. cit.*: 57), encontra-se a regularidade rítmica do processo aditivo por grupos e a irregularidade expansiva do processo aditivo linear, o compositor superpõe sob um mesmo pulso diferente padrões, rítmicos e/ou melódicos e também quanto às durações.

Todas estas técnicas têm como intenção a criação de regras que especificam um estilo musical único e dão aos compositores condições de experimentar e lidar com a linguagem musical dentro de parâmetros próprios que, em especial, oferecem ao ouvinte uma estética pautada na repetição. Passaremos, em seguida, para uma maior reflexão sobre os efeitos desta no sujeito pelo campo psicanalítico.

## **O sujeito e a repetição sob o viés psicanalítico**

No contexto psicanalítico, a repetição foi estudada por Sigmund Freud (1920/2006: 145) destacando-se a tendência no psiquismo de repetir uma

experiência desprazerosa e traumática na tentativa de elaboração. Podemos dizer, assim, que a repetição possui um caráter estrutural para o sujeito. E será sobre este que nos deteremos neste momento.

A psicanálise, teoria e prática clínica criada por Freud na virada do século XX, tem no conceito de inconsciente um de seus pilares principais. Foi a partir dele que Freud pôde romper com toda a tradição cartesiana que o antecedeu, ao evidenciar que o sujeito estava não naquilo que sabia ou pensava de si, mas sim naquilo que o determinava sem que ele soubesse. Podemos notar que na teoria freudiana há uma determinação inconsciente, ou, nos termos do autor (1900/1990: 295, 296, 465), uma sobredeterminação.

A descoberta e sistematização do inconsciente a partir da observação dos efeitos deste em nossas vidas, seja, por exemplo, nos sintomas neuróticos, nos atos falhos, sonhos ou chistes, levou Freud (1915/2006: 24) a afirmar que “do ponto de vista da psicanálise, não nos resta alternativa a não ser considerarmos todos os processos psíquicos como inconscientes”. Com o intuito de confirmar tal preposição, que se entrelaça à noção de sobredeterminação inconsciente, Freud (*Op. cit.*: 22-23) propõe que parece existir um outro dentro de nós, que desconhecemos e que se mostra em nossos atos.

Este “outro” inconsciente, que age em nós sem que possamos saber quais são suas leis, e sobre o qual somente poderíamos inferir algo se o avaliássemos como faríamos com nosso semelhante, parece nos dar indícios sobre o que Lacan (1962-1963/2005: 33) diz a respeito do Outro, entendido como o “lugar do significante”, da fala, campo que já se apresenta antes do sujeito emergir como tal.

O Outro é postulado como a diferença radical para o sujeito, que se apresenta como alteridade absoluta, em oposição ao outro enquanto nosso semelhante, um outro sujeito. É no campo do Outro que o sujeito pode, por um corte que efetua uma separação em relação a ele, surgir e se constituir, conseguindo, a partir daí, passar a ter uma perspectiva própria, um olhar e uma voz singulares.

A obra freudiana, de uma maneira geral, pode ser dividida em dois momentos, ou, como é denominado no campo psicanalítico, em duas tópicas. Em cada uma delas, o psiquismo foi pensado de modos diferentes, em especial no que diz respeito à organização dos sistemas que o compõem e também no que se refere aos princípios que o regem. Temos, assim, a primeira tópica, apresentada formalmente em *A interpretação dos sonhos* (1900), mas já presente desde *Projeto para uma psicologia científica* (1895), na qual o aparelho psíquico é entendido como tendo três sistemas

distintos, embora interligados, com características e funções diferenciadas. São eles o inconsciente, o consciente e o pré-consciente.

Já na segunda tópica, inaugurada em 1920, com *Além do princípio de prazer*, a predominância se encontra nas relações determinantes as instâncias psíquicas, que passam a ser o isso, o eu e o supereu. A primeira seria a mais arcaica e inaugural, sendo as duas últimas constituídas como modificações do isso a partir da relação do *infans* com o Outro e o outro. Neste momento, o inconsciente passa a ser tomado como uma qualidade do material psíquico.

É importante destacar que, em psicanálise, quando falamos de sujeito estamos pensando não no organismo vivo, o *infans*, mas sim no sujeito psíquico, que pôde emergir através dos cuidados da mãe ou daquele que ocupará esta função para ele e que lhe transmitirá a Lei da linguagem. Esta fará ao bebê um convite duplo à fusão com ela, que ocupa primeiramente o lugar do Outro, e à separação que permitirá ao pequeno vivente se tornar um sujeito singular, ainda que submetido ao desejo do Outro.

Freud (1950[1895]/1990: 447) localizará este ato de fundação do sujeito psíquico, e, portanto, do inconsciente, no complexo do próximo (*Nebenmensch*), segundo o qual o bebê, nesta relação com o seu cuidador, se identificará com o que é familiar, introjetando-o em si, e expulsará, em contrapartida, o que é estranho, hostil e enigmático.

Podemos dizer que, neste processo, simultaneamente, sujeito e Outro são constituídos, havendo a exclusão e perda de um objeto que poderia completar o sujeito. Freud (*Op. cit.*: 451) denominará este objeto de *das Ding*, a Coisa, e será em torno do vazio que permanece no sujeito após sua exclusão que o campo do inconsciente se organizará. Além disso, a exclusão deste desse objeto fundará uma falta constitutiva para o sujeito em torno do qual tanto o inconsciente quanto o simbólico e a realidade psíquica se organizarão.

Com este ato de fundação do sujeito psíquico se iniciará o movimento de busca inconsciente do objeto que é, de saída, perdido, ou seja, de algo que poderia trazer uma satisfação completa ao sujeito, fazendo surgir, assim, o desejo, que será sempre impossível, inalcançável, desconhecido, incessante.

Sob as coordenadas da primeira tópica, Freud (1915/2006: 37) afirma em 1915 que o inconsciente se diferencia das outras instâncias psíquicas, possuindo “características especiais”. Nele há a predominância do processo primário, que confere a este sistema uma dinâmica na qual há o constante deslizamento de sentido, uma vez que a energia circula livremente pelas representações. No sistema pré-consciente/consciente, o modo de funcionamento é regido pelo processo secundário, no qual a identidade de pensa-

mento é procurada e cuja função é de regulação dos processos primários e de defesa contra a ação e irrupção destes. A energia nesse modo de funcionamento é ligada e pode-se fazer um paralelo entre este e o princípio de realidade, estando o processo primário ligado ao princípio de prazer.

Estes dois princípios, até a formulação da segunda tópica, regem o psiquismo de tal forma que a atividade psíquica teria por finalidade evitar o desprazer (aumento de tensão no psiquismo) e buscar o prazer (diminuição desta tensão). O princípio de realidade atua a serviço do princípio de prazer, porém, efetua uma regulação ao segundo, fazendo com que a busca de prazer possa ser adiada e conseguida por vias indiretas.

A partir de 1920, há na obra freudiana, com o questionamento sobre a predominância do princípio do prazer no psiquismo e o destaque para a formulação de uma “compulsão à repetição” (Freud, 1920/2006: 145), a ênfase no conceito de pulsão de morte, evidenciando que o sujeito é regido por uma tendência ao retorno absoluto, ou, nas palavras do autor (*Op. cit.*: 180), um “estado anterior” que é “caráter universal das pulsões”.

A repetição, que havia ganhado mais explicitamente suas primeiras elaborações teóricas com Freud em 1914 dentro do contexto clínico em *Recordar, repetir e elaborar*, com o texto *Além do princípio do prazer* passa a definir o movimento próprio e incessante da pulsão. Freud apresenta aí a compulsão à repetição a partir da reflexão do trabalho analítico na situação em que o paciente, devido à transferência, repete o material recalado como se fosse uma experiência contemporânea, em vez de recordá-lo como algo de seu passado.

Portanto, a compulsão à repetição diz de uma tendência do conteúdo inconsciente e recalado em irromper, insistentemente, à consciência seja pelos atos ou pela fala do sujeito, evidenciando um retorno do mesmo. Porém, ela também está relacionada a experiências que são essencialmente traumáticas, dentre as quais se destaca o florescimento precoce da sexualidade infantil, cujas marcas são sentidas ao longo de toda a vida do sujeito.

Freud (*Op. cit.*: 147) coloca em questão a impressão que certas pessoas possuem de serem possuídas por um destino trágico ou um poder demoníaco, uma compulsão que provoca a recorrência constante de uma mesma coisa ou fatalidade. Dentre os exemplos que confirmam a compulsão à repetição estão a brincadeira das crianças em que algo doloroso é constantemente repetido, como no caso da célebre brincadeira do “*Fort-Da*” e nos sonhos traumáticos.

No primeiro exemplo, Freud (1920/2006: 141-142) descreve a brincadeira de seu neto, de 18 meses de idade, em que este atirava para longe de si um carretel amarrado a um barbante, pronunciando um longo “o-o”, relacionado por Freud com a palavra alemã *fort* (longe), puxando-o de volta, em seguida, simultaneamente à exclamação “*Dá!*” (aqui, em alemão). A interpretação freudiana é de que este jogo reproduziria a situação vivida pela criança quando a mãe desta se ausentava, o que proporcionava a elaboração desta experiência dolorosa de separação.

Estas situações colocam em cena o funcionamento da compulsão à repetição, que sobrepuja o princípio de prazer, sendo mais arcaica e elementar que ele (*Op. cit.:* 37). No caso da compulsão à repetição na clínica, há uma tentativa que esta seja colocada a serviço do tratamento, para que possa, nesse caso, ser atrelada ao eu e ao princípio de prazer. Pela análise, é visado que a repetição possa dar lugar à recordação e à elaboração.

Lacan retoma o último momento da obra freudiana para abordar a temática do que foi chamado, pela língua francesa, de “automatismo de repetição” (Lacan, 1954-1955/1985: 82). No seminário *O eu na teoria de Freud e na técnica psicanalítica*, Lacan estuda a repetição ao destacar a tendência que o recalcado, que está inconsciente, tem a se repetir.

O conceito de repetição volta a ser abordado por este autor no seminário de 1964. Baseando-se nos termos cunhados por Aristóteles, de *autômaton* e *tique*, Lacan (1964/1998: 54) aborda as duas faces da repetição, respectivamente, “a rede de significantes” e o encontro com o real.

Se, de um lado, a repetição remete à rede de significantes, estando, deste modo, ligada ao simbólico, de outro lado, pela função da *tiquê* (*Op. cit.:* 57), ela promove um encontro com o real, encontro esse essencialmente faltoso. A compulsão à repetição diz, assim, da tentativa de inscrição daquilo que é traumático e que remete ao momento inicial de emergência do sujeito. E, em sua face de *autômaton*, o que ocorre é a repetição desta impossibilidade na cadeia significante.

É importante estabelecer uma delimitação sobre os conceitos de simbólico, real e imaginário na obra lacaniana, na qual estão intimamente ligados. O simbólico diz respeito à cadeia de significantes e à sua estrutura de linguagem, que traz aspectos inconscientes e também conscientes. Porém, nesta estrutura de linguagem, há algo que escapa, que é impossível de ser simbolizado e que, ainda assim, mesmo de fora da estrutura, intervém sobre o simbólico. Trata-se do real, entendido como o inassimilável, o traumático, o impossível de ser articulado, ao que aproximamos na obra freudiana como sendo da ordem

do sexual (Lacan, 1964/1998: 57). O imaginário deve ser entendido a partir da função de identificação e da imagem, ou seja, da função do eu. Este registro, em sua articulação com o simbólico, promove a fantasia, que funciona como uma tela de proteção contra o real (*Op. cit.*: 61).

Na clínica, a repetição pode passar a uma recordação e, posteriormente, à elaboração daquilo que insistentemente repetia. Porém, há um limite no trabalho analítico de recordar, o qual Lacan (1964/1998: 51-52; grifos do autor), irá definir como o real, acrescentando que “o real é aquilo que retorna sempre ao mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, onde a *res cogitans*, não o encontra”. Ou seja, o sujeito sempre encontrará este limite, este ponto vazio de uma mesma coisa, sem, no entanto, conseguir nunca apreendê-lo.

Também encontramos na arte incidências do real e efeitos da organização simbólica e imaginária que se dá na tentativa de dar conta dele. Na música minimalista, entendemos que a repetição e o estabelecimento de novos padrões musicais têm grandes contribuições a nos dar a esse respeito.

Ainda que haja uma continuidade na música minimalista, ela apresenta momentos de descontinuidade, marcados pela irrupção de um material novo e diferente, cujo efeito na escuta é o da surpresa. Tanto a descontinuidade quanto a surpresa foram delimitados por Lacan (1964/1998: 30) como modos de aparecimento do inconsciente, sendo a segunda apresentada pelo autor como “a forma essencial com que nos aparece de saída o inconsciente como fenômeno”.

A surpresa traria, simultaneamente, um achado e um perdido, uma presença e uma ausência, sendo “aquilo pelo qual o sujeito se sente ultrapassado, pelo que ele acaba achando ao mesmo tempo mais e menos do que esperava” (*Ibid.*). O sujeito é surpreendido por algo que remete à sua verdade inconsciente, seja como ocorre na clínica e mesmo no cotidiano, pelo ato falho ou lapso de linguagem, seja na arte com o surgimento de um material que destoa ou causa estranhamento.

Apesar da própria construção das peças minimalistas levarem o ouvinte a esperar uma alteração, ele não tem como prever quando esta virá nem como se dará, o que faz com que, mesmo esperando, ele seja surpreendido pelo o que lhe é dado a ouvir. E, nesse ponto, se sua escuta é feita como um ato de sujeito, ele pode se deparar com esta verdade de si, verdade prestes a escapar novamente, assim como ocorre com a novidade na repetição das peças minimalistas, que logo se engendra em outra repetição.

Deste modo, Lacan (*Op. cit.*: 36) enuncia que o inconsciente é “o evasivo” e que, todavia, é possível cercá-lo em uma estrutura, uma estrutura temporal”. Isto ocorre na medida em que o inconsciente possui uma função pulsativa (*Ibid.*: 46) que articula a simultaneidade deste achado e perdido que surge pela fenda inconsciente, de um aparecimento aliado a um desvanecimento. E é justamente por fenda, neste ato, que o sujeito surge.

Ainda que se possa cercar o inconsciente em uma estrutura temporal, ele mesmo é regido por uma atemporalidade em função da sincronia de seus conteúdos, dos significantes. Para Freud (1915/2006: 37-38), os processos inconscientes “não são cronologicamente organizados, não são afetados pelo tempo decorrido e não tem nenhuma relação com o tempo. (...) A relação com o tempo é algo estritamente vinculado ao trabalho do sistema consciente”.

É importante ressaltar que a música, ainda que trabalhe com o tempo de uma maneira organizada e ritmada, transmite aos sujeitos que a tomam como causa a dimensão dessa atemporalidade inconsciente por permitir que o sujeito se depare com a dimensão pulsativa do inconsciente.

A música possibilita que se faça uma marcação rítmica (Azevedo, 2007: 123) e se inscreva um corte na continuidade e na constância incessante da exigência de trabalho psíquico que a pulsão impõe do sujeito (Freud, 1915/2004: 146), e, ainda, leva o sujeito não para o tempo cronológico, mas sim para a atemporalidade própria do inconsciente.

Na música minimalista, a repetição aponta para uma nova temporalidade no campo da música ocidental, o que se mostra tanto nas durações de suas composições – longas, e por vezes imprevisíveis, dependendo dos intérpretes –, como também nas alterações graduais que são estabelecidas, pelas defasagens e adição ou subtração de elementos, todas com efeitos únicos e novos.

Assim, a repetição, aqui aproximada à compulsão à repetição, tem nessa música a função de engendrar o próprio movimento da composição, fazendo com que a repetitiva “insistência no tempo” (Wisnik, 1989: 197) de um mesmo padrão leve a outros novos. É o que Wisnik (*Op. cit.*: 98) chama de “tempo de repetições gradualmente diferidas”, se opondo ao “tempo cadenciado das músicas tonais, em seu balanço entre tensões e repousos”.

Em ambos os casos, ou seja, na música pós-tonal do minimalismo e na música tonal, é possível pensar em como na música a temporalidade criada é de uma dimensão inconsciente, levando a escuta para um tempo que, embora possa ser contado cronologicamente na obra, operando uma ruptura neste, terá efeitos singulares em cada sujeito que a ouve.

Ao abordar a temporalidade na música pós-tonal, em especial no serialismo e no minimalismo, Wisnik (*Op. cit.*: 175; grifos do autor) aproxima estas duas correntes ao entender que:

as duas estejam falando da mesma coisa: da ruptura entre o tempo subjetivo (vivido como um contínuo) e o tempo musical (vivido como extensão do tempo subjetivo). Por um lado, a música atonal está relacionada com um traço determinante do tempo que foge á experiência: o não-tempo do inconsciente, enquanto tempo não linear, não ligado, não causal, tempo das puras intensidades diferenciais. A música minimalista, por sua vez, se relacionaria aparentemente com um outro traço do não-tempo inconsciente: a compulsão á repetição, cujo retorno em *ostinato* “esvazia” o tempo.

Dessa forma, o autor (*Op. cit.*: 199) afirma que “a ação do tempo mina insensivelmente toda forma estável, e vai revelando sempre outras figuras latentes sob as imagens sonoras repetidas”. É nesse sentido que ele conclui que: “paradoxalmente, portanto, a música feita só de repetições produz gradualmente só diferenças” (*Ibid.*).

A estas considerações, acrescentamos a proposição lacaniana de que “a repetição demanda o novo”. Isto porque a repetição remete ao que Lacan (1959-1960/1997: 259) afirma sobre a tendência da pulsão de morte de uma “vontade de destruição”, rompendo associações anteriores entre os significantes e estabelecendo novas. Ao que o autor (*Ibid*) conclui ser uma “vontade de recomeçar com novos custos. Vontade de Outra-coisa, na medida em que tudo pode ser posto em causa a partir da função significante”.

Para concluirmos nosso estudo, propomos pensar na característica da arte de tratar a partir do material simbólico aquilo que é da ordem do real, e como, mais especificamente, isso se dá no minimalismo.

## **O real que insiste e tentativas de contorná-lo**

Ao pensarmos na dimensão repetitiva da música minimalista, podemos supor que a insistência da repetição de um material musical toca o próprio limite real da linguagem, promovendo uma tentativa de assimilação pela criação de uma diferença inédita, inaudita. Porém, desta criação pela linguagem musical, continua surgindo um resto que não tarda a voltar a repetir, exigindo novo trabalho de criação.

A música minimalista, por sua proposta de explicitar os processos de criação pela via da repetição, nos explicita de maneira mais radical aquilo que diz respeito a toda obra de arte: a tentativa de inscrever o real sob a forma de uma escrita com a linguagem, sem, contudo, conseguir, visto que

isso é da ordem do impossível, já que o simbólico é ele mesmo incompleto, e que o real sempre escapa e insiste.

Há, porém, para o músico e o ouvinte, uma possibilidade de elaboração psíquica na medida em que esta música aponta para um modo de lidar com o real que não seja necessariamente apenas angustiante nem, tampouco, submetido a uma repetição sintomática. A repetição, aqui, se aparece, como no minimalismo, aponta para uma criação diante do vazio da linguagem, contornando-o e voltando a perdê-lo, exigindo novo contorno.

Se, por um lado, a compulsão à repetição, intimamente ligada com a pulsão de morte, diz da impossibilidade de inscrição do real pelo sujeito, este busca diversas maneiras de promover um modo de lidar com este vazio estrutural. Dentre estas, a criação artística, através da sublimação, se apresenta, já na obra freudiana, como uma via privilegiada.

Na perspectiva freudiana, por se apresentar como uma saída para a exigência pulsional diferenciada da criação do sintoma por ação do recalque, a arte ganhará destaque para se pensar no destino pulsional da sublimação. Freud (1905/1900:174) fará uma oposição entre a fixação libidinal do sintoma e o deslocamento da libido no processo da sublimação, nos evidenciando que o sujeito pode, pela linguagem, lidar de forma não paralisante diante daquilo que se impõe como traumático e impossível de simbolizar.

Em Lacan, a temática da sublimação é relacionada diretamente com o objeto excluído que funda o psiquismo, *das Ding*, e com o vazio real estruturante que este deixa como efeito no sujeito. Ao contorná-lo e cingí-lo, o sujeito pode concebê-lo (Lacan, 1959-1960/1997: 148), e, com isso, ter alguma notícia de sua própria condição humana e sua posição subjetiva.

A arte, na perspectiva lacaniana, promove diante da incompletude do simbólico a criação de um novo objeto na tentativa de completá-lo, eliminando a falta. E este objeto, por trazer vestígios dessa falta, sendo colocado metaforicamente no lugar da Coisa, poderá ser tomado como causa de desejo para o sujeito que o irá fruir. É nessa medida que Lacan (*Op. cit.*: 140-141) afirma que a sublimação “eleva um objeto (...) à dignidade da Coisa”.

O objeto artístico, assim, promove um encontro com o real mediado pela linguagem própria ao campo ao qual pertence. A arte tem, deste modo, mais do que uma dimensão estética, convocando o sujeito também eticamente a se recolocar em sua posição subjetiva, dando uma resposta àquilo que o toca pelo contato com a arte.

No caso das peças minimalistas, em especial, o processo explícito de composição pela repetição permite aos sujeitos uma maneira de tentar abarcar

o real insistente pela progressiva e contínua elaboração da repetição, que mostra seu limite ao, novamente, encontrar o real.

O músico, ao criar com um material psíquico que o concerne, sem, contudo, nele se encerrar, podendo ser tomado como causa de desejo para outros sujeitos, pode fazer uma criação não sintomática, contornando pulsionalmente aquilo que é impossível apreender. E ele passa esse testemunho ao ouvinte, que pode também obter alguma elaboração psíquica ou mudança subjetiva.

## **Considerações finais**

Ao tomarmos o minimalismo na música como ponto de partida para refletirmos sobre a repetição para o sujeito em psicanálise, nos foi possível avançar sobre o estudo das técnicas de composição e criação deste estilo, notando como suas características estéticas nos dão grandes pistas para entendermos a relação entre o sujeito, a linguagem e o limite desta.

Percebemos que o estabelecimento de uma forma nova e inaudita na história da música ocidental de lidar com o tempo, o estabelecimento e memorização das imagens sonoro-musicais e com a repetição de padrões, dentre outros aspectos, promoveu uma organização com os recursos da linguagem musical que exigem do músico e do ouvinte que estes compareçam em ato como sujeitos.

E, se isso é comum a toda peça musical, o que diferenciaria o minimalismo seria que ele propicia isso pelo apontamento constante e radical, mostrado no processo mesmo da escrita musical, do real que a própria repetição tenta, em vão abarcar.

Ressaltamos que assim como o minimalismo, a pesquisa de outras tradições musicais, em especial aquelas estabelecidas com a ruptura do tonalismo, nos são de grande e importante auxílio para avançarmos a teoria psicanalítica quanto à concepção do sujeito, sendo que este traz em sua delimitação teórica a idéia de não mais apresentar, como na música pós-tonal, um centro em torno do qual o sujeito gira.

## Referências bibliográficas

- ALENCAR, M. L. O. de A. Da voz à música: o grão e o resto. In: *Os destinos da pulsão: sintoma e sublimação* / Kalimeros – Escola Brasileira de Psicanálise, p. 353-357. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1997.
- AZEVEDO, R. M. de. *Vestígios do impossível – refletindo sobre música a partir da psicanálise*. Dissertação de Mestrado. Campos dos Goytacazes/RJ: UENF, 2007. 175 p.
- CERVO, D. O minimalismo e suas técnicas composicionais. In: *Per Musi*, p.44-59. Belo Horizonte, n.11, 2005.
- \_\_\_\_\_. Post-Minimalism: A Valid Terminology? In: *Ictus*, 01 (1999): 37 - 52.
- DIDIER-WEILL, A. A nota Azul: de quatro tempos subjetivantes da música. In: *Nota azul – Freud, Lacan e a Arte*, p.57-84. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1997.
- \_\_\_\_\_. (1995) *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997. 339 p.
- FREUD, S. (1950 [1895]) Projeto para uma psicologia científica. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 3ª Ed., Vol. I, p. 385-529. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- \_\_\_\_\_. (1900) A interpretação dos sonhos. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 3ª Ed., Vols. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- \_\_\_\_\_. (1914) Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 3ª Ed. Vol. XII, p. 191-203. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

- \_\_\_\_\_. (1915). Pulsões e destinos da pulsão. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Vol. I, p. 133-173. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2004.
- \_\_\_\_\_. (1915) O inconsciente. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Vol. II, p. 13-74. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2006.
- \_\_\_\_\_. (1920) Além do princípio de prazer. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Vol. II, p. 123-198. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2006.
- \_\_\_\_\_. (1940[1938]) Esboço de psicanálise. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 3ª Ed. Vol. XXIII, p. 163-237. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- \_\_\_\_\_. (1940 [1938]) A divisão do ego no processo de defesa. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 3ª Ed. Vol. XXIII, p. 305-312. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- LACAN, J. (1954-1955) *O Seminário, Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. 415 p.
- \_\_\_\_\_. (1959-1960) *O Seminário, Livro 7 – A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997. 397 p.
- \_\_\_\_\_. (1962-1963) *O Seminário, Livro 10 – A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 367 p.
- \_\_\_\_\_. (1964) *O Seminário, Livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. 269 p.
- MASSIN, J. & B. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 1255 p.
- MILLER, J-A. *A erótica do tempo*. Rio de Janeiro: Latusa / Escola Brasileira de Psicanálise, 2000. 79 p.
- SAFATLE, V. A volta do tonalismo na musica. In: *Trópicos – Idéias de norte a sul*. Versão online de 08/05/2003. Texto capturado em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1627,1.shl>

\_\_\_\_\_. Destituição subjetiva do eu na obra de John Cage. In: *Sobre arte e psicanálise*, p. 163-195. São Paulo: Escuta, 2006.

SCHOENBERG, A. *Fundamentals of musical composition*. London: Faber and Faber, 1967. 224 p.

VIVÈS, J-M. Pourquoi les adolescents prérent-ils écouter de la musique techno plutôt que leurs parents? Texto inédito apresentado no I Colóquio Internacional do Corpo Freudiano, 2007. Capturado na internet na página <http://www.corpofreudiano.com.br/coloquio/trabalhosjeanmichelfran.html>

WISNIK, J. M. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 283 p.

ZAMACOIS, J. *Temas de estética y de historia de la música*. Barcelona: Editorial Labor, 1975. 229 p.