

# Fronteiras entre psicanálise e música: o quarto movimento da nona sinfonia de Ludwig van Beethoven

Victor Di Francia Alves de Melo<sup>1 2</sup>

---

**RESUMO** Este artigo pretende discutir uma possível relação entre psicanálise e música. Para cumprir este objetivo, parte-se das preleções intituladas de *Cinco Lições de Psicanálise*, em que Sigmund Freud se propõe a explicar aos seus interlocutores os conceitos fundamentais de sua teoria geral das neuroses. O exemplo que Freud nos traz – o do indivíduo que se comporta de modo perturbador dentro do auditório – é utilizado para ilustrar o processo de recalque e de resistência. Neste ponto, apresentaremos algumas considerações sobre os elementos composicionais do *presto* inicial do quarto movimento da nona sinfonia de Ludwig van Beethoven, cujas semelhanças e diferenças diante do exemplo freudiano acima nos levarão a vislumbrar uma via de conciliação possível entre sublimação e tratamento psicanalítico.

**PALAVRAS-CHAVE** psicanálise; música; Beethoven

Na formulação de sua teoria geral das neuroses, Sigmund Freud não hesita em atribuir a Josef Breuer créditos para a constituição da psicanálise. No início das *Cinco Lições de Psicanálise* proferidas em setembro de 1909 e publicadas em 1910, o psicanalista austríaco aborda seus *Estudos sobre a Histeria*, escritos em parceria com Breuer. Freud aponta o período de convivência com Breuer como fundamental para a criação do que hoje chamamos de associação livre. Entre

---

1. Victor Di Francia Alves de Melo. Doutorando em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica (PUC – RJ); Bolsista Capes; membro da Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle.

2. Agradeço a Capes pela confiança no meu trabalho e por todo o auxílio.

os casos mais proeminentes desses estudos encontra-se o de Anna O. Segundo Freud, a paciente, uma moça de 21 anos de idade e com elevados dotes intelectuais, desenvolveu uma série de distúrbios físicos, como paralisia espástica, problemas na visão e nojo de alimentos. Na ocasião, Breuer foi cirúrgico ao diferenciar a histeria de Anna O de uma enfermidade orgânica.

Ao oferecer simpatia e interesse pela paciente em vez de rechaçá-la, Breuer fez com que Anna começasse a murmurar palavras e a relacioná-las com o que lhe vinha à cabeça, o que gerou situações psíquicas e fantasias tristes. Breuer punha a moça em estado hipnótico e repetia as mesmas palavras de Anna para facilitar a criação de relações. Depois dos relatos, escreve Freud, a paciente se achava como que liberada, retornando à vida psíquica normal. A própria Anna deu nome de *talking cure* (cura pela fala) a esse novo tratamento.

Ora, na medida em que Freud criava sua teoria, a fala dos pacientes pela livre associação tornou-se indispensável para o sucesso no tratamento psicanalítico. De fato, a partir dos relatos dos pacientes, Freud pôde desenvolver sua teoria sobre o inconsciente, sobre o recalque etc. Sublinhamos, contudo, que Freud só pôde desenvolvê-las porque se pôs a escutar seus pacientes, oferecendo simpatia e interesse por eles, assim como Breuer o fez com Anna O. Nesse sentido, ainda que os dois estudiosos divergissem quanto às especificidades de suas teorias e manejos, ambos conservaram a grandeza de dar ouvidos ao que desconheciam.

Sem sombra de dúvidas, a escuta é um dos grandes pilares da psicanálise. Escutar o paciente é muito mais do que simplesmente ouvir os sons emitidos pela sua fala; escutar o paciente é também ouvir o silêncio de sua fala, é oferecer simpatia e interesse através da escuta, é criação de vínculos por meio da escuta.

Na segunda lição sobre psicanálise de 1910, Freud nos dá um exemplo para ilustrar o processo de recalque e de resistência:

Suponham que nesta sala e no meio desta plateia, cujos silêncio e atenção exemplares eu não posso louvar o bastante, houvesse um indivíduo que se comportasse de modo perturbador, que com impertinentes risadas, falas e batidas dos pés me desviasse a atenção de minha tarefa. Eu declararia não poder continuar a palestra dessa forma, e então alguns cavalheiros robustos se levantariam entre os senhores e, após uma breve peleja, poriam o mal-educado na rua. Ele estaria então reprimido (*verdrängt*), e eu poderia dar prosseguimento à palestra. Mas, para que o distúrbio não se repetisse caso o indivíduo tentasse entrar novamente, os cavalheiros que haviam feito cumprir minha vontade moveriam suas cadeiras para junto da porta e se estabeleceriam como resistência, após a repressão consumada. Se agora os senhores

traduzirem esses dois locais em termos psicanalíticos, como consciente e inconsciente, terão uma imagem aceitável do processo da repressão (p. 243).

Encontramos no parágrafo acima um dos grandes exemplos de maestria da escrita freudiana, que nos mostra, além do processo de recalque<sup>3</sup> e de resistência, vislumbres da topologia do inconsciente e do consciente. Freud salienta que, diferentemente da influência hipnótica proposta por Breuer, a psicanálise deve deixar de lado a hipnose, pois ela, a hipnose, esconde as resistências. Segundo Freud: “somente ao excluir a técnica da hipnose adotada por Breuer será possível notar as resistências e as repressões e, além disso, formar uma ideia adequada do verdadeiro processo patogênico” (Freud, 1910/2013, p. 245). Por outro lado, o psicanalista austríaco reconhece que as observações de Breuer foram importantes para o esclarecimento sobre os vínculos entre os sintomas e as vivências patogênicas ou traumas psíquicos. Agora, atentemos para o decorrer do exemplo freudiano:

Considerem agora que o incidente não terminou necessariamente com a exclusão do indivíduo incômodo e com o posicionamento dos vigias ante a porta. Pode muito bem ter ocorrido que o sujeito, irritado e ainda mais desconsiderado, prosseguisse nos dando trabalho. É certo que já não estava entre nós, que nos livramos de sua presença, de seu riso galhofeiro, de suas observações a meia voz, mas em determinado sentido a repressão malogrou, pois ele passou a apresentar lá fora seu intolerável espetáculo, e seus gritos e golpes na porta inibiam minha palestra mais ainda que o comportamento grosseiro de antes (p. 245).

O fracasso no recalque da representação ao qual se liga o desejo insuportável é a grande conclusão a que Freud chega ao estudar os pacientes neuróticos. Esses pacientes impeliram para fora da consciência e da lembrança uma representação ligada ao desejo recalcado, mas este mesmo desejo continua a existir espreitando por uma oportunidade de ser ativado. Quando tal oportunidade aparecer, o desejo enviará à consciência uma formação substitutiva para o que foi recalcado, uma formação deformada e tornada irreconhecível, à qual se ligam os mesmos afetos dos quais o indivíduo se acreditava poupado mediante o recalque. Esta formação substitutiva é chamada de sintoma.

---

3. Neste artigo, conservamos a palavra “repressão” conforme ela aparecia nas citações. Todavia, ao discutir as ideias presentes no texto, optamos por substituir a palavra “repressão” pela palavra “recalque”.

Interessa-nos discutir como Freud articula o tratamento psicanalítico e a cura do sintoma ao exemplo supracitado. Nas *Cinco Lições de Psicanálise*, é necessário que o sintoma seja reconduzido, pelas mesmas vias pelas quais a formação substitutiva se realizou, à representação recalçada. Se o que foi recalçado é novamente levado à atividade psíquica consciente, escreve Freud, o conflito psíquico resultante, que o paciente pretendia evitar e que oferecia resistência, terá melhor desenlace sob a direção do analista.

No exemplo freudiano supracitado, o presidente da conferência, o doutor Stanley Hall, se dispõe a assumir o papel de mediador e pacificador que sai para falar com o intratável sujeito e retorna com a proposta de que é possível deixá-lo entrar novamente, garantindo que o homem se comportará de maneira mais amável. Freud diz que, fiados na autoridade do doutor Hall, concorda-se em suspender o recalque e, conseqüentemente, haverá novamente paz e sossego. Tal *modus operandi* do doutor Hall é, segundo Freud, uma tarefa próxima daquela realizada pelo psicanalista no tratamento das neuroses. Portanto, seguindo o exemplo, o analista se coloca como mediador e pacificador em face do fracasso no recalque da representação e “conversa” com o desejo insuportável para que não haja mais o barulho que tanto atrapalhava a consciência e se manifestava como sintoma. O trabalho do analista é árduo, já que a recondução do sintoma até a representação recalçada pode levar anos, sem contar as grandes doses de resistência encontradas no percurso. Contudo, esta não é a única via de cura do sintoma.

É possível também que o desejo recalçado seja dirigido para uma meta mais elevada e irrepreensível. Tal processo é chamado de sublimação. O famoso *Vocabulário da Psicanálise* de Laplanche e Pontalis (1987/2001) assim define a sublimação.

Processo postulado por Freud para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. Freud descreveu como atividades de sublimação principalmente a atividade artística e a investigação intelectual (p. 495).

Segundo o texto, um dos caminhos da sublimação considerados pela psicanálise é a criação artística. Nesta atividade, há uma transformação das pulsões sexuais, que serão colocadas a serviço do trabalho cultural e que deslocam a sua meta sexual sem perderem sua intensidade, ou seja, há na sublimação a troca da meta sexual originária por outra meta que já não é sexual, mas que,

psiquicamente, se aparenta com ela. No texto intitulado *Formulações sobre dois Princípios do Funcionamento Psíquico* (1911/2010), Freud descreve a sublimação da seguinte forma:

A arte efetua, por via peculiar, uma reconciliação dos princípios do prazer e da realidade. O artista é originalmente um homem que se afasta da realidade por não poder aceitar a renúncia à satisfação dos instintos que ela inicialmente requer, e concede a seus desejos eróticos e ambiciosos inteira liberdade na fantasia. Mas encontra o caminho de volta desse mundo de fantasia para a realidade, ao transformar suas fantasias, por meio de dons especiais, em realidades de um novo tipo, valorizadas pelos homens como reflexos preciosos do real (p. 117).

Como escrito anteriormente, a sublimação se relaciona com aquilo que Freud denominou de pulsões. Ainda segundo o *Vocabulário da Psicanálise*, as pulsões são caracterizadas por “processos dinâmicos que consistem numa pressão ou força dotada de motricidade que faz o organismo tender para um objetivo” (Laplanche; Pontalis, 1987/2001, p. 394). A teoria das pulsões em Freud sempre se manteve dualista. De acordo com a primeira tópica freudiana, as pulsões sexuais se contrapõem às pulsões denominadas ora como pulsões do ego, ora como pulsões de autoconservação. Tal dualismo se opera desde as origens da sexualidade, pois a pulsão sexual se destaca das funções de autoconservação em que a princípio se apoiava.

Nesse sentido, assim como Freud nos aponta no texto *As Pulsões e seus Destinos* (1915/2013), “as pulsões sexuais são numerosas, advêm de múltiplas fontes orgânicas, agem inicialmente de forma independente umas das outras e só depois se reúnem numa síntese mais ou menos acabada” (Freud, 1915/2013, p. 33). Freud nos diz que a meta das pulsões sexuais é a obtenção de prazer do órgão e, só após terem efetuado a síntese, é que se põem a serviço da função reprodutiva.

Outra característica importante das pulsões sexuais é que uma parte delas continua associada às pulsões do ego, dotando-as de componentes libidinais, e que, por este motivo, podem se substituir vicariamente umas pelas outras. Dessa forma, as pulsões sexuais podem trocar facilmente seus objetos e são capazes de realizações muito distantes das ações originais, orientadas para determinadas metas. Em *As Pulsões e seus Destinos* (1915/2013), Freud denomina tais realizações pelo termo sublimação.

Logo, a partir do que foi exposto até aqui, o desejo recalcado e os sintomas neuróticos poderão ser “tratados” das seguintes formas:

1. pelo trabalho analítico sugerido por Freud: algo como encontrar uma mediação e pacificação em face de um conflito psíquico, o que levará à recondução do sintoma até a representação recalçada. Neste caso, o doente é convencido de que rechaçou injustamente o desejo patogênico e é induzido a aceitá-lo total ou parcialmente.

2. O desejo patogênico é dirigido a uma meta mais elevada e irrepreensível através do processo de sublimação.

As soluções para os conflitos neuróticos são colocados, nas *Cinco Lições de Psicanálise*, numa formulação “ou... ou...”, a saber, ou o doente é convencido de que rechaçou injustamente o desejo patogênico e é induzido a aceitá-lo total ou parcialmente; ou o desejo patogênico é dirigido a uma meta mais elevada e irrepreensível através do processo de sublimação.

Ora, ainda que consideremos a formulação “ou... ou...” acima como um possível caminho, não acreditamos que esta formulação seja a única possibilidade de cura de sintomas neuróticos. Apresentarei agora um exemplo de conflito nos mesmos moldes apresentados por Freud nas *Cinco Lições de Psicanálise*, e que é solucionado através de certo tipo de trabalho analítico e, ao mesmo tempo, através da sublimação.

Trata-se da atividade composicional de um dos grandes expoentes da música ocidental: Ludwig van Beethoven. Sabe-se que, desde Freud, a psicanálise se aventurou a dissertar sobre o trabalho artístico de grandes nomes como Michelangelo e Leonardo da Vinci. Os textos freudianos sobre estes dois expoentes, por exemplo, são muito ricos e nos trazem contribuições significativas acerca das psicopatologias da vida cotidiana; até mesmo os grandes artistas têm conflitos psíquicos como qualquer outro mortal.

No caso específico de Beethoven, poderíamos abordar elementos da biografia do compositor que, de certo modo, justificassem sua conhecida intemperividade e personalidade introspectiva. Se enveredássemos por esse caminho, poder-se-ia observar a influência da vida de Beethoven em seu processo composicional. Destaco alguns elementos sobre a vida conturbada do artista: Beethoven teve, desde cedo, relação ambivalente com o pai; tinha receio de ter a mesma morte que a mãe teve vitimada pela tuberculose; dizia sofrer de depressão; vivia endividado; a surdez gradativa que começou a acompanhá-lo com a idade de 26 anos o envergonhava; seus relacionamentos amorosos eram curtos e intensos; era solitário, alcoolista e violento. Listado esse rico material, digo apenas que este trabalho é pequeno para discutir tantos elementos que certamente influenciaram o processo composicional do artista.

Um episódio importante na vida de Beethoven e que contribuiu para aumentar ainda mais seu isolamento das pessoas ocorreu em 1822: o artista estava com 52 anos de idade quando teve a oportunidade de reger a orquestra no ensaio geral para a reprise de sua ópera *Fidelio*. Entretanto, no meio do ensaio, ele se perdeu no andamento da música, pois já não ouvia, e teve que abandonar o ensaio. Esta cena lhe causou um grande impacto.

Dois anos mais tarde, Beethoven termina sua nona sinfonia: uma grande obra musical cuja composição começara em 1818 e foi concluída em 1824. Durante o processo composicional, Beethoven pouco escutava ou já não ouvia nenhum som. Diz-se que, nesse período, o compositor estava ainda mais solitário e violento. Se for verdade que, na época da composição da nona sinfonia, o grande compositor alemão pouco escutava ou já não ouvia nenhum som, o mesmo não se pode dizer sobre sua capacidade de ouvir musicalidade. Neste aspecto, os ouvidos de Beethoven estavam mais aguçados o que nunca.

A nona sinfonia é considerada por muitos a totalidade do gênio orquestral de Beethoven, sua obra-prima, uma obra que ele oferece tanto a si mesmo quanto à humanidade inteira. Ela é uma grande peça musical de mais de uma hora de duração, em quatro movimentos, com a famosa *Ode à Alegria* (*Ode an die Freunde*) em seu final. Baseada nos versos do poema *An die Freunde*, de Friedrich Schiller, o famoso coral é o precursor de sinfonias com arranjos vocais. A capacidade de Beethoven em ouvir musicalidade mesmo estando surdo nos desconcerta. Muitos atribuem ao seu período tardio de composição as obras mais musicais e valiosas do grande compositor.

Para cumprir os fins deste artigo, vou comentar desde o *presto* inicial do quarto movimento da nona sinfonia até a entrada da famosa melodia da *Ode à Alegria*, executada inicialmente pelos instrumentos mais graves da orquestra. Esse curto período da nona sinfonia, com cerca de quatro minutos de duração, é precursor da entrada das vozes do coral e traz consigo considerações valiosas para este trabalho. Entretanto, não relacionarei tal passagem da nona sinfonia e sua composição com os episódios biográficos de Beethoven, nem mesmo discutirei sobre as intenções do artista. Também não discutirei elementos técnicos musicais que pouco interessariam ao leitor sem muito aprofundamento nos estudos musicais.

O caminho que pretendo seguir é uma discussão sobre o conjunto de contrastes que ressoam na primeira parte do quarto movimento da nona sinfonia de Beethoven. Ressalto também que nunca conseguirei atingir com palavras a grandeza do trabalho composicional de Beethoven. Portanto, peço ao leitor deste artigo que escute os quatro minutos iniciais do quarto movimento da sin-

fonia – e, se possível, a sinfonia inteira! – para que tire suas próprias conclusões e possa formar opinião crítica acerca do que vai ser discutido nos próximos parágrafos deste texto.

Já no início do *presto*, é possível distinguir uma série de motivos – passagens que contêm temas e frases melódicas, harmônicas e rítmicas – que começam a ser desenvolvidos e, subitamente, são interrompidos para a entrada de novos motivos. Para efetuar os contrastes entre esses motivos, Beethoven utiliza os diversos naipes da orquestra: encontramos motivos sendo efetuados pelos instrumentos de cordas e outros executados pelos instrumentos de sopro, ambos com o auxílio percussivo. Esses motivos sobrepostos geram grandes contrastes na dinâmica do quarto movimento e dão um certo “tom dramático”.

É importante observar o contraste entre as alturas – região grave e aguda – em que cada naipe se situa nessa primeira parte do quarto movimento: violinos, violas, violoncelos e contrabaixos executam notas mais graves juntamente com os instrumentos graves da percussão, enquanto os instrumentos de sopro, como flautas transversas e oboés, executam motivos agudos. Certamente há variações dessas disposições, mas tal contraste nas alturas a partir dos naipes será crucial para o desenvolvimento do que vem a seguir.

Outro elemento de grande importância nesses mesmos compassos do quarto movimento é a menção de distintos motivos já devidamente desenvolvidos durante os temas musicais presentes nos três primeiros movimentos da sinfonia e que são revisitados no quarto movimento. Contudo, esses motivos também são subitamente interrompidos pelas notas mais graves dos instrumentos de corda, que anunciam a criação de novos motivos.

Tais constatações nos acenam, pois não há desenvolvimento possível a partir do que já foi realizado anteriormente. Será necessária a criação de novos motivos para que a sinfonia prossiga. Eis o conflito que se instaura no quarto movimento da nona sinfonia de Beethoven. Os instrumentos de corda, com suas notas graves, oferecem resistência ao desenvolvimento de motivos prévios e a sinfonia fica num impasse. É como se os instrumentos de corda fossem o indivíduo que se comporta de modo perturbador; aquele que, com impertinentes risadas, falas e batidas dos pés, assim como no relato de Freud nas *Cinco Lições de Psicanálise*, perturba o desenvolvimento da música. O compositor então dá voz ao seu naipe de cordas, deixando-o falar numa espécie de *talking cure*.

Desse modo, para que haja uma reconciliação entre as partes, Beethoven, ao compor, se dispõe a assumir o papel de mediador e pacificador que sai para falar com o intratável sujeito – os instrumentos de corda – escuta-os, mesmo

surdo, e retorna com a proposta de que é possível deixá-los entrar novamente na sinfonia. O compositor garante aos rebeldes instrumentos de corda que eles serão ouvidos pelos outros instrumentos e também garante aos outros instrumentos que as cordas se comportarão de maneira mais amável.

Ao ouvir musicalmente sua própria surdez, ao ouvir o silêncio e também ao ouvir os “rebeldes” instrumentos graves, Beethoven desenvolve a famosa melodia da *Ode à Alegria*. São justamente as cordas mais graves que executam pela primeira vez essa melodia e, posteriormente, conduzirão a orquestra a executá-la repetidamente em altura mais alta (aguda) e, finalmente, entrarão as vozes dando prosseguimento à sinfonia.

É impressionante escutar atentamente como as interrupções nos desenvolvimentos motivicos efetuadas pelo naipe de cordas já contêm, desde o início, elementos musicais que serão utilizados na *Ode à Alegria*. Beethoven não cala seus instrumentos, nem os força a fazer algo que não querem fazer. Ele dá voz ao naipe de cordas e o insere novamente na sinfonia de tal maneira que aquilo que antes funcionava como uma espécie de protesto funcionará como o ápice do trabalho sinfônico. A sensibilidade de Beethoven é tamanha que a reconciliação entre as partes funciona como aquilo de mais bonito possível num trabalho analítico.

Atingir o ápice sinfônico está, a meu ver, muito próximo da condução do desejo patogênico por uma meta mais elevada e irrepreensível através do processo de sublimação descrito por Freud. Em nosso caso específico, os protestos das vozes “rebeldes” produzidas pelos instrumentos da orquestra se contrapõem a processos dinâmicos pulsionais, ou seja, se contrapõem a uma espécie de pressão ou força dotada de motricidade que faz o organismo tender para um objetivo.

Analogamente, pode-se considerar a nona sinfonia como aquela que desempenha o papel do organismo na descrição dos processos dinâmicos pulsionais acima. Desse modo, as vozes que a princípio impedem o prosseguimento do movimento sinfônico simbolizam os sintomas neuróticos de Beethoven. Sintomas que têm ganhos e empecilhos inerentes.

Como descrito anteriormente, as pulsões sexuais podem trocar facilmente seus objetos e são capazes de realizações muito distantes das ações originais. De modo similar, ao compor a *Ode à Alegria*, Beethoven dirige seu naipe de cordas a uma meta mais elevada e irrepreensível através do processo de sublimação. Tal composição parece funcionar como reconciliação dos princípios do prazer e da realidade.

Se fizermos outra analogia, as notas graves de Beethoven parecem ser as notas graves na vida de qualquer sujeito. Certamente elas também são as no-

tas graves na vida do compositor. Essas tonalidades graves que nos atravessam são nossas profundezas, os recônditos que habitamos cotidianamente e que nos embarçam. O bom trabalho analítico parece propor não uma supressão, mas o desenlace e a reconciliação ao vermos, escutarmos e experimentarmos as diversas nuances daquilo que somos.

Desse modo, realizando uma atividade artística, ou seja, uma atividade de sublimação, Beethoven se coloca como mediador e pacificador diante do fracasso no prosseguimento de sua sinfonia. O compositor “conversa” com seus instrumentos para que não haja mais o barulho grave que tanto atrapalhava a execução do quarto movimento e que se manifestava como sintoma. É como se, ao fazer arte, Beethoven suspendesse os conflitos, conquistando novamente a paz e o sossego necessários para o belo prosseguimento da sinfonia. Tal *modus operandi* de Beethoven parece ser uma tarefa próxima daquela realizada pelo psicanalista no tratamento das neuroses. Eis aí um belo modo de compor musicalmente o tecido analítico que se apresenta diante de nós e que nos convoca a ser tecido cotidianamente.

***Frontiers between psychoanalysis and music:  
the fourth movement of the ninth symphony of Ludwig van Beethoven***

**ABSTRACT** *This article intends to discuss a possible relationship between psychoanalysis and music. In order to fulfill this objective, we begin with the lectures entitled Five Lessons on Psychoanalysis, where Sigmund Freud proposes to explain to his interlocutors the fundamental concepts of his general theory of the neuroses. The example that Freud brings to us – the example of the individual behaving in a disturbing way in the auditorium – is used to illustrate the process of repression and resistance. At this point, we will present some considerations about the compositional elements of the initial presto of the fourth movement from the ninth symphony of Ludwig van Beethoven, whose similarities and differences to the freudian example above will lead us to envisage a possible path of conciliation between sublimation and psychoanalytic treatment.*

**KEYWORDS** *psychoanalysis; music; Beethoven*

***Fronteras entre psicoanálisis y música:  
el cuarto movimiento de la novena sinfonía de Ludwig van Beethoven***

**RESUMEN** *Este artículo pretende discutir una posible relación entre psicoanálisis y música. Para cumplir ese objetivo, se parte desde las lecciones intituladas Cinco conferencias sobre psicoanálisis, donde Sigmund Freud se propone a explicarles a sus interlocutores los conceptos*

*fundamentales de su teoría general de las neurosis. El ejemplo que Freud nos ha traído – el ejemplo del individuo que se comporta de manera perturbadora en el auditorio – es utilizado para ilustrar el proceso de represión y de resistencia. Desde ese punto, presentaremos algunas consideraciones sobre los elementos compositivos del prelo inicial de Ludwig van Beethoven, cuyas similitudes y diferencias ante el ejemplo freudiano de arriba nos llevarán a vislumbrar una vía de conciliación posible entre sublimación y tratamiento psicoanalítico.*

**PALABRAS CLAVE** psicoanálisis; música; Beethoven

## Referências

- Fauconnier, B. (2012). *Beethoven*. Porto Alegre: L&PM Pocket.
- Freud, S. (2013). Cinco Lições de Psicanálise. In S. Freud, *Observações sobre um Caso de Neurose Obsessiva [O Homem dos Ratos], Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci e Outros Textos*. Trad. P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho originalmente publicado em 1910).
- Freud, S.; Breuer, J. (2016). *Estudos sobre a Histeria*. Trad. L. Barreto. São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho originalmente publicado em 1893).
- Freud, S. (2010). Formulações sobre dois Princípios do Funcionamento Psíquico. In S. Freud, *Observações Psicanalíticas sobre um Caso de Paranoia Relatado em Autobiografia [O Caso Schreber], Artigos sobre a Técnica e Outros Textos*. Trad. P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho originalmente publicado em 1911).
- Freud, S. (2013). *As Pulsões e seus Destinos*. Trad. P. H. Tavares. São Paulo: Autêntica. (Trabalho originalmente publicado em 1915).
- Laplanche, J.; Pontalis, J. B. (2001). *Vocabulário da Psicanálise*. Trad. P. Tamen. São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho originalmente publicado em 1987).

Recebido: 10/01/19

Aceito: 10/04/19

---

Victor Di Francia Alves de Mello  
Rua Siqueira Campus, 43/1120 – Copacabana  
Rio de Janeiro – RJ – CEP: 22031-901  
victordifracia@gmail.com