

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-graduação em Psicologia**

Luísa Aparecida Costa

**CRIANDO EM TERRAS ARRASADAS:**  
**marcas da expressão pulsional na estética *blues***

Belo Horizonte  
2022

Luísa Aparecida Costa

**CRIANDO EM TERRAS ARRASADAS:  
marcas da expressão pulsional na estética *blues***

**Versão final**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do título de mestre em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Massara Rocha.

Belo Horizonte  
2022

150	Costa, Luísa Aparecida.
C837c	Criando em terras arrasadas [manuscrito] : marcas da
2022	expressão pulsional na estética blues / Luísa Aparecida Costa. - 2022.
	98 f.
	Orientador: Guilherme Massara Rocha.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia
	1.Psicologia – Teses. 2.Psicanálise - Teses. 3.Arte - Filosofia 4. Blues (Música) - Teses. I. Rocha, Guilherme Massara . II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

### ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE LUISA APARECIDA COSTA

Realizou-se, no dia 01 de julho de 2022, às 08:00 horas, via Zoom, da Universidade Federal de Minas Gerais, a defesa de dissertação, intitulada Criando em terras arrasadas: marcas da expressão pulsional na estética blues, apresentada por LUISA APARECIDA COSTA, número de registro 2020678769, graduada no curso de PSICOLOGIA, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em PSICOLOGIA, à seguinte Comissão Examinadora: Prof(a). Guilherme Massara Rocha - Orientador (UFMG), Prof(a). Andrea Maris Campos Guerra (UFMG), Prof(a). Marco Antônio Coutinho Jorge (Universidade do Estado do Rio de Janeiro).

A Comissão considerou a dissertação:

( x ) Aprovada

( ) Reprovada

Finalizados os trabalhos, a presente ata, lida e aprovada, vai assinada pelos membros da Comissão.



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Massara Rocha, Professor do Magistério Superior**, em 15/07/2022, às 10:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andrea Maris Campos Guerra, Professora do Magistério Superior**, em 18/07/2022, às 13:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marco Antonio Coutinho Jorge, Usuário Externo**, em 02/08/2022, às 13:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1583021** e o código CRC **54714B0C**.

## AGRADECIMENTOS

À Vó Maria, por entoar as primeiras canções da minha vida, de amor, de cuidado e de fé, enquanto estendia as roupas no varal.

Ao José Francisco, meu avô, por me ensinar que nada nessa vida é sem luta.

À Maria Aparecida, minha mãe, por não fraquejar diante da missão em transmitir como se cria *uma* mulher em terras arrasadas.

Ao Ronald Francisco, meu pai, pela música, pelo amor zeloso e por fazer do intelecto um valor sempre atrelado ao trabalho, à honestidade e ao movimento da Via Láctea.

À Renata Costa, minha irmã, minha primeira amiga, por acreditar em mim, em todas as minhas fases.

Ao Francisco, meu sobrinho, por reinventar o amor.

À Eliane Costa, minha tia, pela aposta incondicional e por me transmitir algo da relação com o saber em ato, me levando para a sala de aula na barra de sua calça, cheirando a mimeógrafo e letras de português.

Ao Sinval José, meu tio, pela sabedoria feita da simplicidade, do gesto, da cultura, do silêncio e do amor.

À Bruna Lopes e Raphaela Araújo, por me ensinarem a ser amiga.

À Ana Luísa Siqueira, por redefinir o que é o amor fraterno, a cada ano.

À Luíza Pontes, por me ensinar que a escuta é sem julgamentos.

À Renata Andries, pelo apoio lúcido e pelo interesse em me descobrir, comigo.

À Giselle Mapa, por acolher e traduzir minha alma em canção. A música em mim é também você.

À Nádia Maia, pela amizade e pela revisão textual. Você é artesã dos textos, permitindo que as nossas maltraçadas floresçam nas mãos de quem as sabe cultivar.

À Heloísa Bedê, minha companheira de travessia do mestrado e além, pelo poder de transformar meus passos e minha lavra, diariamente.

À Raquel Vianna, pelo acolher genuíno e pela troca marcada, desde então, pelo familiar.

Aos artistas, trilha sonora da minha vida. Não me lembro de ser sem música.

Aos meus professores, por fazerem da relação com o saber um prazer *per se*, lócus do meu desejo. Em especial, à Gesianni Gonçalves, ao Roberto Mendonça, à Rogéria Gontijo, ao Mardem Leandro e à Daniela Viola por nutrirem, incentivarem e fazerem possível minha transmissão em espaços que eu não acreditava alcançar.

Ao professor e orientador, Guilherme Massara, pela forma cuidadosa, criteriosa e criativa de exercer sua função. Obrigada por me auxiliar a sustentar os movimentos bruscos e bonitos de uma virada de tema, incentivando a construção de um fio narrativo que me viesse das vísceras epistemológicas e sensíveis.

Ao professor Marco Antônio Coutinho Jorge, pelo aceite em participar do processo de avaliação do trabalho desde a qualificação, circunscrevendo sua presença com uma leitura rica e generosa, partilhando da afinidade musical e criativa de se aproximar arte e psicanálise.

À Andréa Guerra, por marcar minha trajetória acadêmica com um antes e um depois de sua transmissão. Obrigada pela generosidade, pelo rigor, pela leitura, pela paixão, pela amizade. Você é grandiosa.

À minha analista, mãos e ouvidos da minha olaria psíquica, pela escuta gentil e cirúrgica, borda por si só dos abismos lamacentos que a vida impôs, e eu nunca estive só.

À Capes, pelo apoio financeiro até aqui, sem o qual o movimento primeiro de morar em Belo Horizonte restava duvidoso e quase impossível.

Ao programa de pós-graduação em Psicologia da UFMG, por abrir as vias de encontros e pelo acolhimento suficiente para que nos sintamos pertencentes.

Ao Amor, minha música, por sustentar comigo o desejo de desbravar o mundo a quatro mãos e múltiplos acordes. Tudo o que canto é teu, *come rain or come shine*.

*If anybody wants to keep creating, they have to be about change.*  
(Miles Davis)

## RESUMO

COSTA, L. A. (2022). *Criando em terras arrasadas: marcas da expressão pulsional na estética blues* (Dissertação de mestrado). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte.

A hipótese central do trabalho é a de que a estética blues carrega em si processos criativos que têm como substrato condições precárias, e de que esses processos poderiam ser abordados pelas marcas da expressão pulsional, conforme a psicanálise freudiana e sua releitura lacaniana. Foi feito o uso do conceito de estética blues, definido por Richard Powell, em 1989, como tentativa de pensar de maneira ampla as práticas modernas e contemporâneas no mundo da arte que refletem a cultura afro-americana. A construção teórica se sustenta no conceito metapsicológico de pulsão, com o recorte da pulsão de morte e sua possível vertente criativa. A pesquisa tem como objetivo investigar, a partir da relação entre psicanálise e arte, o possível tratamento estético dado às marcas da pulsão de morte e do real diaspóricos, no contexto da emergência da estética blues; destacar o caráter criativo e disruptivo do conceito de pulsão de morte na obra de Sigmund Freud e Jacques Lacan; investigar o conceito de pulsão de morte na obra de Jacques Lacan, com base no *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-1960) e relacioná-lo com a possibilidade de criação, além de contextualizar o movimento de surgimento da estética blues, a partir de autores que abordam a temática pelas vias estético-políticas e culturais, como Richard Powell e Amiri Baraka. Para tanto, em um primeiro momento, foi feita a aproximação entre a psicanálise e a arte, na medida em que essa aproximação dita o tom, juntamente com a metodologia de pesquisa, das bases epistêmicas do trabalho. Em seguida, traçou-se uma cartografia do conceito metapsicológico de pulsão na obra de Freud e seus desdobramentos até a releitura lacaniana, com o recorte da pulsão de morte. E, por fim, construiu-se uma aproximação estética maior da obra de Miles Davis, tendo em vista os propósitos demonstrativos da dissertação, que incluem um pontual desdobramento na obra de Son House. Discorreremos, fundamentalmente, sobre a criação musical a partir das marcas da expressão pulsional.

**Palavras-chave:** psicanálise, arte, criação, pulsão, pulsão de morte, blues, estética blues.



## ABSTRACT

COSTA, L. A. (2022). *Creating in wasted lands: marks of drive expression in blues aesthetics* (Master's Dissertation). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte.

The central hypothesis of the work is that the blues aesthetic carries in itself creative processes that have precarious conditions as substrate, and that these processes could be approached by the marks of drive expression, according to Freudian psychoanalysis and its Lacanian reinterpretation. The concept of blues aesthetics, defined by Richard Powell, in 1989, being the attempt to think broadly about modern and contemporary practices in the art world that reflect African-American culture. The theoretical construction is based on the metapsychological concept of drive, with a focus on the death drive and its possible creative aspect. The research aims to investigate, based on the relationship between psychoanalysis and art, the possible aesthetic treatment given to the marks of the diasporic death drive and the real, in the context of the emergence of the blues aesthetic; to highlight the creative and disruptive character of the concept of death drive in the work of Sigmund Freud and Jacques Lacan; investigate the concept of real in the work of Jacques Lacan, based on the Seminar, book 7: the ethics of psychoanalysis (1959-1960) and relate it to what is not symbolic of the death drive, in addition to historically contextualizing the diasporic movement from West Africa to the South of the United States, from authors who approach the theme through aesthetic-political and cultural paths, such as Richard Powell and Amiri Baraka. In order to do so, at first, psychoanalysis and art were brought together, insofar as this approach sets the tone, together with the research methodology, of the epistemic bases of the work. Then, a cartography of the metapsychological concept of drive was traced in Freud's work and its unfolding until the Lacanian reinterpretation, with the clipping of the death drive. Finally, a greater aesthetic approach to the work of Miles Davis was built in view of the demonstrative purposes of the dissertation, which include a specific in a punctual unfolding in the work of Son House. We discuss, fundamentally, about musical creation from the marks of drive expression.

**Keywords:** psychoanalysis, art, creation, drive, death drive, blues, blues aesthetics.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 PSICANÁLISE E ARTE: HAVERIA RELAÇÕES POSSÍVEIS?</b> .....	15
<b>2.1 Aproximações freudianas: diferentes tempos, diferentes estéticas</b> .....	16
<b>2.2 Aproximações lacanianas: rompe-se com o sentido, encontra-se a criação</b> .....	22
<b>3 MÚSICA E PSICANÁLISE: TERRENO BREVE, MAR BRAVIO</b> .....	25
<b>3.1 A estética blues: uma apresentação</b> .....	28
<b>3.2 Blues e jazz: o rastro do espírito e as canções do escravo – criando em terras arrasadas</b> .....	30
<b>3.3 A estética blues e outras artes</b> .....	33
<b>4 CHORUS</b> .....	36
<b>4.1 As expressões pulsionais: uma cartografia da teoria freudiana das pulsões</b> .....	36
4.1.1 <i>As ranhuras no princípio de prazer: Freud e a pulsão de morte</i> .....	38
4.1.2 <i>Freud e a melancolia</i> .....	41
<b>4.2 A ontologia negativa das pulsões</b> .....	43
4.2.1 <i>Lacan e a clínica da pulsão de morte</i> .....	45
4.2.2 <i>A morte é o destino – uma autonomia freudiana da pulsão de morte?</i> .....	46
4.2.3 <i>Freud e a estética negativa: préstimos possíveis</i> .....	48
<b>4.3 A estética e a ética: uma leitura lacianiana da pulsão de morte</b> .....	49
4.3.1 <i>Entropia e criação</i> .....	55
4.3.2 <i>The Blues e seus nomes: Die Sache da música black</i> .....	56
<b>5 TURNAROUND</b> .....	60
<b>5.1 Miles Davis: ética e estética no jazz</b> .....	60
<b>5.2 O afro-modernismo e o <i>continuum</i> do blues</b> .....	61
<b>5.3 Obras</b> .....	65
5.3.1 <i>In a silent way</i> .....	67
5.3.2 <i>Final Thoughts</i> .....	69
<b>5.4 Sublimação, a ética do jazz: “Don’t play the butter notes”</b> .....	71
<b>5.5 Blues People: entre as ruínas, criação</b> .....	77
<b>5.6 Um subtema incidental a Miles Davis e sua criação: Son House e o blues</b> .....	80
5.6.1 <i>Death Letter Blues</i> .....	80
5.6.2 <i>Grinni ’n your face: la Voie, c’est la Voix</i> .....	82
<b>6 THE FINAL BLUE NOTE</b> .....	88
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	93

## 1 INTRODUÇÃO

*A paixão pela música é uma confissão. Nós sabemos mais sobre uma pessoa desconhecida, mas amante da música, do que sobre uma pessoa não amante da música com a qual nós vivemos toda a nossa vida.*

(E. M. Cioran)

Este projeto compõe-se da tentativa de pensar a criação a partir da destruição, transpassando dois caminhos subversivamente poéticos: a música e a psicanálise. Longe de esgotar ambas pelas vias modestas do fazer acadêmico, ansiamos que cada uma se valha da substância teórica e oceânica da outra. A noção de poder haver uma face criativa na destruição, em se tratando da psicanálise, foi proposta de forma mais expressiva em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, escrito nos anos de 1959-1960 pelo psicanalista francês Jacques Lacan. Porém, na obra de Sigmund Freud, encontramos signos dessa possibilidade de criação do novo, talvez não tanto diante da destruição, mas diante das garras da compulsão à repetição. Localiza-se aqui a motivação teórica como força resultante da motivação artística, já que, quando se trata da pesquisa sobre arte, a motivação parte, na maioria dos casos, de uma inquietação por vezes pessoal.

Neste trabalho, o arrebatamento a partir das criações musicais que insurgiram de certos sujeitos com inúmeras instâncias da vida em frangalhos foi o golpe necessário para que a semente do desejo de investigação se pusesse na terra árida e arrasada desses caminhos, ainda assim, tão frutíferos. Assim como a natureza almeja por uma destruição muito maior (Lacan, 1959-1960/2008a), pode ser preciso arrasar para saber-fazer surgir o novo. Como aproxima Jorge (2009), o ato criativo está sempre de mãos dadas com algo de sombrio, “sempre há, ainda assim, algo de assustador na criação, de obscuro ou mesmo de terrível, que é mencionado por muitos artistas”. Logo, pretendemos discorrer sobre a criação musical a partir das marcas da expressão pulsional que nessas criações permitem ser recolhidas. Para isso, sustentamos a construção teórica no conceito metapsicológico de pulsão na psicanálise, em seu recorte acerca da pulsão de morte e sua possível vertente criativa.

Ao propor uma pesquisa que interlaça processos históricos importantes, densa teoria psicanalítica e a sua relação intrincada com a arte, podemos apenas vislumbrar o alcance dos resultados mancando. A pesquisa de vertente é melindrosa de saída, já que requer esforços e metodologias plurais, somados aos cuidados de tentar se ocupar dos objetos de forma a não pestanejar no crivo teórico ou apoiar-se de forma demasiada na licença poética do rico berço cultural para onde se verte.

Sabemos que o método psicanalítico é um processo investigativo em que a teoria e a clínica estão intimamente juntas, indissociáveis. Vemos na pena de Freud (1923/1996, p. 218) que “um só e mesmo procedimento servia simultaneamente aos propósitos de investigar o mal e livrar-se dele, e essa conjunção fora do comum foi posteriormente conservada pela psicanálise”. Porém, faz-se necessário distinguir que há pelo menos duas vias possíveis de se realizar uma pesquisa psicanalítica, segundo Figueiredo e Minerbo (2006): a pesquisa em psicanálise e a pesquisa com o método psicanalítico. Podemos referenciar a primeira como o conjunto de atividades voltadas para a produção de conhecimento que pode manter com a psicanálise relações diversas, “ora tomando suas teorias como objeto de estudos sistemáticos, ora como reflexões epistemológicas” (Macedo & Silva, 2016, p. 523). Já a vertente de pesquisa que se utiliza do método psicanalítico exige uma certa atividade clínica em psicanálise, ou estudos baseados em atividades de escuta, como os casos clínicos e suas construções. Para nossa proposta, seguiremos a pesquisa em psicanálise, tecendo um diálogo com a produção estética diaspórica, por meio de aproximações estéticas.

Nessa proposta, posicionamo-nos como aprendizes diante dos questionamentos acerca de uma pesquisa em psicanálise que perpassa pela diáspora africana para os Estados Unidos, e acreditamos ser de extrema relevância esclarecer que se trata de um recorte que considera a possibilidade de pensar, com a psicanálise, o tratamento estético da pulsão de morte diante da herança diaspórica dos sujeitos que criam e constroem o blues.

A escolha pela aproximação estética como método de pesquisa se revelou coerente com o princípio de circunscrever sem violar as obras escolhidas. A aproximação estética de um objeto, segundo François Soulages (2004) — seja de uma ou de várias obras de artes — deve fundar-se, para ser rigorosa e pertinente, inicialmente em uma aproximação sensível desse objeto e, posteriormente, em uma aproximação teórica. Trabalhamos com a noção de aproximação de uma obra uma vez que sempre restará algo de inominável e de inapreensível na criação, e a tentativa de apreensão total pelo pesquisador seria um desserviço tanto à pertinência quanto ao crivo teórico da pesquisa em estética.

Cronologicamente, a primeira aproximação que se deve fazer junto à obra, desde a primeira confrontação com ela, é a aproximação pelos sentidos; com o pressuposto antropológico de que o homem é, em primeiro lugar, um ser sensível. De fato, aquele que realiza sua pesquisa em estética deve, primeiramente, ter uma relação sensível com o objeto. Esse tipo de relação nutre a dimensão de uma possível aproximação criadora. O pesquisador é, então, criador. É importante ressaltar que a aproximação sensível estreita e diminui a distância entre o sujeito e seu objeto de pesquisa, e que essa diminuição das lonjuras é fundamental para que

apareçam os atravessamentos que poderiam comprometer ou enriquecer o percurso científico desse pesquisador, sendo essas arestas o melhor direcionamento para o próximo passo que seria a aproximação teórica.

Não sejamos ingênuos, porém. O homem que acolhe pela primeira vez uma obra de arte não é virgem nem de todo o passado, nem de toda a sensação, nem de todo o pensamento. O imediato não existe em sua radicalidade, a obra é sempre recebida por um ser que tem história, história de seus sentidos e de seu corpo, história de seu espírito e de seu pensamento, história de seu inconsciente e de sua consciência etc. Esse homem não é neutro. (Soulages, 2004, p. 20)

A aproximação teórica impõe uma distância entre o homem e a obra, recusa todo risco de confusão e de sensibilidade e aborda a obra como o objeto de uma análise fria, precisa e rigorosa; por razões metodológicas, ela faz a *epoché* da dimensão artística da obra estudada. Essa aproximação é absolutamente necessária se não queremos que o discurso sobre o objeto seja enredado de subjetivismo e, portanto, invalidado, dado seu relativismo.

A aproximação estética, como a última aproximação, funda-se nas duas primeiras. Temos, então, uma espécie de dialética entre a aproximação sensível e a aproximação teórica, a qual conduz a uma aproximação estética. Em suma, “o pesquisador em estética não pode esquecer nem seu corpo – aproximação sensível –, nem seu espírito – aproximação teórica –, nem a união de seu corpo e seu espírito – aproximação estética” (Soulages, 2004, p. 26). O trabalho de pesquisa em estética é necessariamente uma articulação de pluralidades. Sejam as pluralidades de aspectos do objeto a ser estudado, sejam as pluralidades das disciplinas a serem colocadas em ação para estudá-los (Soulages, 2004).

Para Pimentel (2015), já que a arte está em constante fluxo, tudo o que já foi pensado e produzido pode ser (re)visitado, “possibilitando novas criações e novas formas de pensamento artístico” (p. 90). A autora se ancora em Larrosa (2002) para trazer a dimensão da experiência e para dizer do nível de elaboração tanto criativa quanto argumentativa da pesquisa sobre arte, e pontuar a propriedade de completude comum à experiência e à arte. A completude, aqui, é entendida como um total envolvimento do sujeito na ação, uma vez que ele seja capturado pelos enigmas, desafios e possibilidades da experiência e da arte. Para Larrosa (2002), a noção de experiência tem diálogo direto com a potência de transformação, de criação, de afinidade com o novo, com o estrangeiro e com o infamiliar necessário para a saída da repetição. Sobre a palavra experiência, o autor ressalta:

A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva

*Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. (Larrosa, 2002, p. 25)

Em termos metodológicos, deve-se verificar que, ao escolher os trabalhos que dialoguem com a arte, escolhe-se também as psicanálises necessárias para a recepção das obras do recorte estético escolhido, e não o contrário. Cada discussão suscitada neste projeto salientou a necessidade de nos orientarmos pela demanda das obras dos sujeitos afro-americanos. Como aponta Cárdenas (2021), faz-se necessário estabelecer o diálogo com o campo de estudos psicanalíticos e saberes decoloniais, para recolher, esteticamente, efeitos do que da colonização (nesse caso, colonização manifesta pelo movimento coercivo migratório da diáspora) não é simbolizável: “Uma pesquisa em psicanálise não pode se limitar aos efeitos simbólicos de um fenômeno ou questão estudado, mas deve se ater aos efeitos no real dessa condição, guardando sua especificidade, até mesmo para distinguir-se das pesquisas de corte sociológico” (p. 211).

Longe de se esgotar algo da conceituação proposta, pretendemos fazer desse possível percurso acadêmico uma bela e sinuosa construção guiada pelos abismos singulares das partes *não todas* envolvidas. Ao se tratar de uma pesquisa de aproximação estética, é necessário partir da confrontação com a obra e de seu contexto histórico para, posteriormente, ressaltar e levantar os problemas colocados por esses fatores. Dessa forma, esperamos construir uma problemática que estabeleça pontos de vista, críticas, esclarecimentos, respostas, aprofundamentos e aberturas acerca da estética blues em seus vários representantes e suas pluralidades.

Como forma de apresentar nossa investigação e seus resultados, com base na metodologia escolhida, optamos por construir este trabalho em quatro capítulos seguidos das considerações finais. Na introdução, apresentamos o trabalho como um todo, situando o leitor ante o percurso que o aguarda à frente, entrelaçando os objetivos do trabalho e os caminhos escolhidos. No primeiro capítulo, interrogamo-nos acerca das relações possíveis entre psicanálise e arte, expondo o modo como Freud e Lacan fizeram tais aproximações. No segundo, apresentamos a estética blues, resgatando sua origem e marcando-a com o movimento diaspórico dos povos africanos para os Estados Unidos. No terceiro capítulo, buscamos construir uma cartografia da teoria freudiana das pulsões, fazendo uma interlocução com o conceito de entropia, pela ótica da física. Neste capítulo, também fizemos um recorte da pulsão de morte, sob a direção da leitura lacaniana, em especial na teoria desenvolvida no *Seminário, livro 7*, relacionando-a à possibilidade de criação. No último capítulo, abordamos a proposição da estética blues e sua relação com os processos criativos, fazendo uma maior aproximação estética das obras de Miles Davis e Son House. E, por fim, apresentamos nossas considerações

finais, que denominamos de “*The final blue note*”, nas quais, ao sinalizar nosso momento de concluir, apontamos o novo, uma possibilidade de continuidade desta pesquisa.

## 2 PSICANÁLISE E ARTE: HAVERIA RELAÇÕES POSSÍVEIS?

*O que não podemos alcançar voando, precisamos alcançar mancando.*

*A Escritura diz: mancar não é pecado.*

(Ruckert citado em Freud, 1920/2020a)

Os modos de relação entre psicanálise e arte não são, ainda hoje, sem percalços. Segundo Kon (2001), se a relação entre psicanálise e arte é reconhecida como intrincada, a relação de Freud com as artes não seria menos que ambígua. São muitos os fios do tecido que ligam Freud aos artistas e a suas produções. Na trilha do pensar analítico e artístico de Noemi Moritz Kon, propomos considerar o fazer psicanalítico como criação de realidades novas, contrapondo a aparência de uma arqueologia desvelada de realidades esquecidas, configurando um compromisso do fazer analítico com o fazer artístico. A ação de recuperar o passado só é realizada em um terreno de ficção, logo, o exercício da memória seria também um ato criador. Para Kon (1996), a atividade analítica deveria se orientar tendo o fazer artístico como cúmplice. A escuta analítica, aquela que diante do que separa o joio do trigo, recolhe o joio, vale-se da potência criadora dos restos imaginários que figuram uma análise.

Assim como a construção do método investigativo da psicanálise e a experiência do divã, a experiência de criação produz interrogações, desequilíbrios e ruídos que esgarçam e “surpreendem a quietude repetitiva do mundo” (Souza, 2001, p. 7). Propomos o diálogo entre psicanálise e arte, pois acreditamos na potência do estranhamento do ser sempre inacabado que é descoberto a partir das ficções construídas através da experiência de fala e de escuta analítica. Como pontua Souza (2001), “a vida não existe, ela tem que ser inventada”, e esse diálogo, nutrido pelo referencial teórico do campo pulsional, projeta luz sobre as dimensões antagônicas da vida: sua inventividade, sua inércia, sua repetição, seus golpes, seus desencontros. Bailamos nos espaços entre as linhas dessa relação psicanálise e arte, numa aposta no valor que supomos no ato de criação, “produtor do necessário risco que movimenta a vida” (Souza, 2001, p. 8).

Kon (2011) tenta fazer caber em uma relação de intimidade duas correntes de produção de conhecimento que estiveram apartadas por todo o século XIX, uma em sua vertente científicista-mecanicista, e a outra que a autora descreve como “intuitiva-estética”. Nessa vertente, estaria alocada a psicanálise, principalmente em sua abertura para o poderio imaginário em contrapartida à sua demonização, com vistas a possibilidades mais adequadas de se aproximar não só das artes, mas também da vida subjetiva dos sujeitos que se dispõem ao tratamento analítico. A autora aproxima o fazer artístico do fazer analítico, tendo em vista que, tanto no gesto criador quanto na ficção que emerge em análise, trata-se do nascer de uma



realidade que não existia ali antes. A autora coloca que “a psicanálise não reproduz o audível, faz audível” (2001, p. 94). Essa realidade que se cria a partir de uma análise diz respeito ao surgimento do *a posteriori*, que remexe e reverte a temporalidade das ações, descolando a psicanálise de uma postura arqueológica de desvendamento e caminhando para a vida de criação de realidades singulares. Mas não é simples conceber e até se valer do movimento de desnudamento de invenção necessário para experimentar um processo de análise que não seja artífice da repetição como reincidência de um pensamento que tem uma causa, a tentação de “encapsular nossas interrogações em um resto traumático, em um nó anterior” (Kon, 2011, p. 48), que vira máxima para a experiência presente. Para isso, a noção de inconsciente também é transformada: passa de guardião de sentido oculto para criador de novos sentidos.

Os modos de relação entre psicanálise e arte não são, ainda hoje, sem percalços, como dissemos; logo, nossa proposta é percorrer a trama necessária para que o leitor se situe sobre a relação intrincada entre arte e psicanálise, com base nas possíveis e diversas estéticas freudianas.

O terreno de convívio entre psicanálise e arte pode ser por vezes litigioso (Kon, 1996), e tomar vias contrárias às articulações das pluralidades possíveis e potentes entre ambos os saberes. Os avanços abruptos da psicanálise sobre a arte podem ser deveras colonizadores e reducionistas ao tentar adequá-la às suas premissas. Este trabalho propõe explorar uma vertente diversa da relação entre psicanálise e arte, evitando qualquer aporte que se dirija a um conhecimento universalizante em detrimento da experiência singular — o que é próprio na experiência analítica e na produção artística, e endossando a aproximação fertilizante entre ambos os campos, que nos possibilitará transitar entre a música, a metapsicologia freudiana e a lógica lacaniana sem cabrestos e compartimentos demasiado interpretativos.

## **2.1 Aproximações freudianas: diferentes tempos, diferentes estéticas**

Em *O poeta e o fantasiar* (1908/1917c), Freud se refere ao fazer artístico como uma correção da realidade insatisfatória. Em *Um estudo autobiográfico* (1925/1969e), o autor compara o fazer artístico com a fabricação do sintoma neurótico e do sonho, ainda na esteira de afastamento da realidade insatisfatória e na busca do amparo no mundo da imaginação. Em *O mal-estar na civilização* (1930/2010b) e em *O infamiliar* (1919/2019), o autor abranda a noção encobridora do fazer artístico, apesar de seguir acentuando seu caráter de mistificação e fuga, contrário à psicanálise, que trabalharia arduamente para colocar sob a luz os mistérios descritos como *modus operandi* da arte. A relação entre arte e psicanálise é pautada em um contraste de sombra e luz, na direção em que o fazer artístico mistificaria, recobriria e faria refúgios para a

verdade, enquanto o fazer psicanalítico desvelaria, colocaria sob a luz os mistérios e o desamparo que o artista tentava esconder, velar ou maquiar.

Já nos textos *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1908[1907]/1969a), *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci* (1910/2017e) e *O Moisés, de Michelangelo* (1914/2017b), Freud coloca o artista em uma posição de antecipador e cúmplice do psicanalista, performando, desse modo, a função de desvelamento e desmistificação em seu desejo pelo conhecimento, em seu elogio à criação, à paixão e a todas as atitudes selvagens que não poderiam passar pelas portas estreitas do saber. Dessa forma, podemos entender que há diferentes versões da reflexão estética elaborada por Freud, que podem ser entendidas como proposições inconciliáveis.

A atitude de Freud perante os artistas seria de natureza oscilante, entre uma admiração, uma entrega e uma cumplicidade radical, até alcançar uma visão oposta “em que o artista é tratado como um rival arrivista vulgar, que acoberta ou trai a verdade em causa própria, encontrando nesse procedimento, sucesso e popularidade” (Kon, 2001, p. 40). Freud se posicionaria entre o “rancor acusatório e a redescoberta maravilhada de um parentesco negado ou desconhecido [com o artista e o fazer artístico]” (p. 40). A posição do autor diante do artista diz de uma problemática interna à metapsicologia psicanalítica. A sua decisão de estudar a obra de arte como uma produção fantasmática comparável a todas as outras se daria como uma defesa a um dos poderes da arte: o de reenviar ao psicanalista uma versão recusada dele mesmo.

A avaliação estética e a explicação do dom artístico não são vistas como tarefa para a psicanálise. Mas, no que concerne à vida imaginária da humanidade, a psicanálise pode contribuir com um tipo de lavra decisiva. Um dos pontos mais importantes do texto *O poeta e o fantasiar* (1908/2017c) é a percepção de Freud acerca de situações que não causariam gozo na vida concreta e cotidiana, mas conseguiriam fazê-lo na fantasia, e “muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer” (p. 54-55). Depois que crescemos, a busca por algo que substitua isso da fantasia que antes encontrava satisfação na brincadeira infantil não se trataria de uma renúncia. Quando crescemos, fantasiemos e construímos “castelos no ar” (p. 55), e essas fantasias individuais nos fazem companhia fiel, são consistentes, mas não petrificadas. Elas se renovam e recebem as “marcas do tempo”, a cada nova impressão, a cada oscilação da situação da vida. Freud, posicionando-se entre a certeza dos fatos e a miragem dos fantasmas, acentua a importância da fantasia em sua teoria como via de acesso à realidade primeira e verídica, lugar do conflito interior original.

Ao relacionar essa proposição com a criação artística, temos a via inerente de que o conflito será sempre original, nunca a obra. Os conflitos originais seriam como tesouros

guardados pela fantasia, e a criação artística se daria por meio de um fazer com o acesso mais direto (Jorge, 2009) do artista a esse conteúdo precioso. O que instaura também uma certa resistência ao imaginário, já que tudo não passaria de uma enganação do artista frente aos conflitos cortantes da vida subjetiva não resolvida.

A ideia do conflito original, importante de ser retida, seria uma das vias de acesso aos destinos da composição de Miles Davis. Em sua obra mais tardia, o conflito parece ser expresso diretamente, por meio da diluição das formas reconciliadoras das melodias típicas do jazz e do blues. O crime particular de Miles foi misturar o jazz com nuances do rock e, para os puritanos do jazz, não há pecado maior. Para quem conseguiu ficar com ele na transição inicial para um som elétrico, de *In a silent way* (1969) a *Bitches Brew* (1970), por exemplo, essa foi a grande divisão, o grande conflito. *Bitches Brew* parecia sair do caminho para ser difícil, com duração sem precedentes, sons estranhos, sem forma, levando a uma atitude que deliberadamente separava Miles Davis da cultura que o reivindicava como propriedade. Miles Davis foi o principal iconoclasta da religião secular do jazz do século XX.

O jazz, como produto direto da estética blues, nunca foi puro, e isso é o que há de mais rico nele. No final dos anos 1960, Miles Davis não estava apenas tocando como desmontando o jazz e colocando-o de volta em novas maneiras, em vez de consolidar seu estilo e agarrar-se a situações estáveis e seguras, ele estava sempre mais impelido a ser intransigente.

O som de Miles Davis e as ideias que ele expressava eram sempre uma janela através da qual os ouvintes podiam ver a ambiguidade complexa e indefinida do próprio jazz. Seu lugar ambíguo dentro do jazz e sua presença musical e extramusical na cultura americana, bem como sua ambivalência expressiva e crítica na música, fizeram dele uma encarnação contundente da natureza essencial do jazz e dos Estados Unidos. Dentro da obra de Miles Davis, a tensão, o ruído e a claudicação tonal sugerem um modo de emergir o conflito na superfície da obra. É uma música que parece resistir ao imaginário da cena narrativa linear, suscitando tensões e afetos aflitivos.

Retomando o posicionamento freudiano, apesar dos inúmeros eixos de reflexão trazidos pelos textos de Freud que intercambiam psicanálise e arte, é perceptível e até evidente o interesse do autor em investigar os rastros das raízes infantis na construção de uma obra e seu processo. É importante realçar que, contudo, essa raiz infantil se apresenta de modo obscuro e nunca direto, uma vez que a intenção do artista nunca se realiza em sua totalidade. Para Duchamp (1957/2002), o ato criador se daria justamente entre o intento e a realização, ponto que aproxima o artista do inconsciente (Jorge, 2009). A intenção do artista é sempre atravessada pelos ruídos do recalque.

Em *O Moisés, de Michelangelo*, Freud (1914/2017b) reconhece e anuncia a impossibilidade de formular um método investigativo de leitura da obra de arte que não seja atravessado pela hiância indeterminada entre a intenção e a expressão do artista. Esse é justamente o ponto no qual se abre um novo campo de estudos para a psicanálise. Nessa hiância, observamos, em obra, a *Spaltung* do sujeito, estabelecida por Freud ao propor o conceito de inconsciente. Como afirma Souza (2017, p. 320), “é insuficiente recorrer à intenção do artista para decifrar os significados de suas produções”. Duchamp (1957/2002) endossa essa trilha quando diz que o artista não tem a consciência dessa diferença entre a intenção e a sua realização.

Freud se interessa pela intenção do artista, fazendo do material estético, ou seja, do produto artístico, coadjuvante, talvez com menos cuidado do que deveria acerca do fato de que o produto existe sem depender diretamente dos aspectos psicobiográficos do seu criador. O material estético resiste.

Como ressalta Didier-Weil (2014), em alguns pontos da linha do tempo do percurso freudiano sobre a arte, Freud aborda a arte como “um sedativo, um ópio, uma consolação, muito próxima do que diz acerca da ilusão religiosa” (p. 11). A ligação da arte com o entorpecer, para Freud, justifica-se pela barreira que a cultura impõe ao princípio de prazer quando se trata de alcançar uma felicidade menos perecível, já que o saldo é sempre algo em torno de instantes fugidios de descarga de tensões. O princípio de prazer não dá conta das renúncias da cultura. Mas é importante dizer que, em *O mal-estar na civilização* (1930/2010b), Freud faz do princípio de prazer o objetivo de vida e não a pulsão de morte, como expõe em 1920.

Freud e a narcose da arte deslizam na posição do autor frente às forças imaginativas do artista, dizendo do imaginário com base em um lugar inferior e encobridor, mais uma vez não levando em conta sua potência criativa. Contudo, é também em *O mal-estar na civilização* (1930/2010b) que Freud se descola do lugar de um imaginário inferiorizado ao reconhecer a existência do sentimento oceânico na vida subjetiva de muitos sujeitos, apesar de ser categórico ao dizer que não o reconhece em si mesmo.

Didier-Weil (2014) costura esse posicionamento de Freud com o estatuto do assassinato do pai totêmico e propõe um laço entre “o assassinato do pai e a aparição do sentimento oceânico” (p. 11). O autor segue o raciocínio aproximando a experiência de ilimitado, relatada pelos sujeitos-vetores do sentimento oceânico, com a pulsão de morte em sua concepção de convocar “o homem para o mais além dos limites da vida” (p. 11). Para isso, ele retoma o conceito de sublimação em sua concepção de 1920, o qual, nesse momento, é mais relacionado ao “empuxo à simbolização, e não a uma dessexualização” (p. 11). Desembocando, assim, em uma antinomia de desejos, na leitura lacaniana do dualismo freudiano entre Eros e Tânatos.

Para Lacan, a divisão se daria entre o eu e o sujeito. O primeiro assujeitado ao objeto sexual, o segundo assujeitado à ordem simbólica, posicionada por Lacan como máscara da pulsão de morte. Aqui, opõem-se as perspectivas acerca do desejo causado pela causa material do objeto sexual, em conformidade com o eu; e o desejo causado pela causa material da finalidade significativa. Logo, Lacan cambia o dualismo freudiano entre Eros e Tânatos por sua trilogia RSI, com a intenção de fazer nó com o elemento que constitui o conjunto interseção, comum à vida e à morte: o real. O real sexual de Eros e o real necessário para o içamento à simbolização.

Nos caminhos que circundam a passagem do dualismo para a trilogia, o sentimento oceânico é retomado como gozo místico, e conferido a certos sujeitos místicos, jaculações singulares em suas relações com o divino. Lacan faz o movimento de reintrodução da questão mística (oceânica, em Freud) em consonância com o destaque para a posição feminina da transferência, e assim faz recuar a questão freudiana do fim de análise.

É importante dar gravidade ao fato de que o método investigativo da clínica freudiana colocou luz sobre as obras mais fundamentais que construímos: as formas de nosso viver. Freud sempre esteve muito interessado nos processos criativos e em suas potências, aproximando-os de um saber acerca das vias de escoamento pulsional. Interessante é que, ao refletir sobre o belo, Freud diz se tratar de uma “zona de limite, de excesso, onde o sujeito corre o risco de se dissolver” (Souza, 2017). Em *Dostoiévski e o parricídio* (1928/2017a), contrário a outros textos em que a possibilidade de prevalência da arte sobre o sintoma é a tônica, Freud demarca como a arte foi insuficiente para “salvar” Dostoiévski do sofrimento psíquico agudo.

Em *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci* (1910/2017e), Freud destaca sua verve pesquisadora e se esforça, nadando no mar de detalhes infinitos, para evidenciar a influência e as reverberações da história de Leonardo nas suas criações artísticas. Com base na lembrança do abutre que se faz presente nos atravessamentos de Leonardo, Freud percebe/supõe se tratar de uma fantasia, e disserta sobre a capacidade e a habilidade de o psiquismo traçar trilhas de fantasia para cada sujeito. A fantasia, aqui, é um dos modos pelos quais o sujeito se apresenta na experiência de existir, “através de uma fixação, de uma detenção oriunda de uma estreita ligação com o objeto” (Mandil, 1993). É importante ressaltar que, durante o processo de escrita do texto sobre Leonardo, Freud escreve para Jung comentando a “exemplaridade do inacabado”, ou, como referencia Souza (2017, p. 326), “o inacabado constitutivo esperado e encontrado em todo ato de criação”, endossando o rastro da insuficiência do ato criador em abarcar um todo contendo integralmente as intenções do artista.

O inacabado pode fazer parte da intenção do artista, como também pode se apresentar como algo do seu sintoma. Essas seriam as vias principais para abordar o inacabado das obras sob a luz da leitura freudiana e, tratando-se da aproximação da obra de Leonardo, Freud prioriza a terceira possibilidade, mostrando como os entraves que impediam o artista de concluir sua obra estariam relacionados, na verdade, a um agudo e profícuo embate pulsional. Embate esse que também seria o ponto de emergência de sua arte. Apesar de toda esta pesquisa carregar a crítica à interpretação como pano de fundo, é inegável o sucesso obtido por Freud em emendar a colcha de retalhos entre a vida subjetiva/privada de Leonardo e sua arte. O desserviço se daria em evidenciar essa via como a tônica do diálogo entre o método psicanalítico e a arte, fazendo prevalecer os processos psicopatológicos dos artistas envolvidos em suas criações. Freud era mais ambicioso e sensível do que isso.

O psicanalista vienense tinha uma análise racionalista do inconsciente e, apesar de suas inclinações artísticas, nunca deixou de delinear com traços firmes e fazer a partilha entre arte, ciência e metafísica; esse campo em que se discute as questões relativas ao ser, à substância, à incidência do ser no tempo, ao que é, ao que não é, à verdade, à unidade, à pluralidade do ser. Na psicanálise, tem-se a metapsicologia como equivalente a isso, uma vez que o termo abarca os conceitos básicos da teoria psicanalítica. Em diferença à metafísica, a metapsicologia corresponderia a um saber aberto a revisões sistemáticas.

A múltipla aplicação da psicanálise aos mais variados campos da vida psíquica, constituiria uma “unidade” que era cara a Freud, na esteira de sua prática como um cientista natural. Chaves (2017) destaca que as análises e aproximações de Freud, que relacionavam a criação artística às experiências de trauma dos artistas, fortaleceram a insurgência das patografias. A vulgarização das ideias e a acusação de que Freud havia reduzido as obras às neuroses de seus autores, anulando a autonomia das obras e o abismo entre a intenção do artista (talvez essa sim mais próxima de algo de sua neurose) e sua realização, pode ter estimulado Freud a se posicionar em uma carta a Fliess, em 11 de dezembro de 1907: “A psicanálise merece ser colocada acima da patografia, pois ela inquire acerca do processo de criação. Todo escritor pode ser alvo/objeto de uma patografia, mas esta não nos traria nada de novo” (Freud citado em Chaves, 2017, p. 11).

Em uma aproximação entre a perspectiva de Winnicott e a de Freud em torno do fazer do artista, recolhe-se, em pelo menos uma parte da abordagem de Freud à arte, um resto comum em que o artista é criativo, mas não é criador. O artista, a serviço de fantasias inconscientes invocando a recuperação de um passado harmonioso que foi destruído, teria o seu fazer reduzido, em certa medida, a uma resolução criativa de conflito. Winnicott (1975) é claro ao

afirmar que Freud, em sua topologia da mente, não achou lugar para a experiência das coisas culturais. Esse “lugar na mente” se trataria, para Winnicott, dessa área intermediária da experiência, que não sabemos ainda se é interna ou externa, e que é mais bem explicada pelo objeto transicional, bem como pelos fenômenos transicionais. Para o autor, esse objeto e seus fenômenos inauguram para todos os seres humanos tudo aquilo que será importante para eles dali para frente. O objeto transicional pertenceria ao domínio da ilusão (não confundir com devaneio; o devaneio não leva em conta a realidade compartilhada) e seria essencial para o bebê passar do estado de onipotência mágica em relação ao objeto para seu acesso a ele por meio da manipulação. Logo, a ilusão, aqui, aparece como algo valioso, fértil e necessário para qualquer movimento criado. Essa zona intermediária, na qual a ilusão opera com potência criadora, é conservada na vida adulta pela experimentação intensa da arte, da vida religiosa, do viver imaginativo, do fazer científico criador. O pensamento de Winnicott escapa à regência das dicotomias clássicas, e assim possibilita o aparecimento do paradoxo de ser no mundo.

Os posicionamentos de Winnicott (1975) nos permitem realocar o debate entre psicanálise e arte na medida em que viabilizam um entendimento da função da arte fora dos portões, por vezes reducionistas, da visão da criação artística a partir da psicanálise. Ao referenciar a arte levando-se em conta esse espaço intermediário winnicottiano, aproximamos os dois fazeres, psicanalítico e artístico, em um vislumbre comum de criar e recriar realidades.

## **2.2 Aproximações lacanianas: rompe-se com o sentido, encontra-se a criação**

A posição de Lacan é diversa e também se articula de maneiras distintas, variando diante de certas obras e de certos artistas. Se pensarmos em seu texto *Juventude de Gide ou a letra e o desejo* (1958/1998) e em seu texto *Joyce, o Sintoma* (1975/2003b), podemos dizer que, em alguns momentos, ele também se autorizou pela via da interpretação, mas acabou recusando-a. Já em relação à Marguerite Duras (1965/2003a), tratando-se de uma homenagem, Lacan qualifica a via da interpretação como algo da idiotice e da pretensão. Logo, ele inverte o binário: a psicanálise não se aplica à arte, é a arte que se aplica à psicanálise. Lacan radicaliza essa tese ao homenagear Duras por parir o arrebatamento, e não pela interpretação do arrebatamento. Desse modo, percebemos uma de suas posições perante o artista, porém essa recusa à interpretação diz respeito à recusa de uma psicologia do artista e não significa, necessariamente, um reconhecimento da resistência do material estético por meio da prática interpretativa da psicanálise.

Como pontua Safatle (2004), há, nos textos de Lacan, dois diferentes regimes de aproximação da psicanálise com a arte: um primeiro que busca uma interpretação do material

estético como desvelamento do que poderia ser uma gramática do desejo; e um segundo que, distante da interpretação, tenta compreender a especificidade dos modos de subjetivação baseado no material estético em questão. Essa compreensão que se distancia da possível violência inerente à interpretação poderia ser acoplada ao tratamento e ao estatuto em que Lacan coloca a dor humana.

Lacan teria colocado, segundo Milner (2012), a dor humana em um caráter sagrado, e, para ele, toda a grandeza da psicanálise reside no fato de ela nunca ter usado a dor humana como instrumento de poder, questão essa em torno da qual o *Seminário 7* orbita, mas não só, estando presente em toda a extensão da obra de Lacan.

O que vi nessas apresentações de doentes, diz, não era da ordem da piedade nem da simpatia, no sentido de experimentarmos as mesmas paixões que o outro; o que vi foi o que Descartes chamava de ‘generosidade’. Praticar psicanálise, mas sem piedade ou crueldade, praticá-la sem que ela seja da ordem da compaixão, visto que isso implicaria a possibilidade de ódio. Que a psicanálise esteja do lado da generosidade, a única a poder barrar a compaixão e o seu avesso, a crueldade sem limites. Para mim, isso é uma espécie de baixo contínuo que acompanha a sinfonia lacaniana. (Milner, 2012, p. 12)

A discussão em torno da arte e da psicanálise, com base nos estudos de Wajcman (2012), dá-se como o desejo em volta do objeto. A tese do autor é que o século XX é o século dos objetos, múltiplos. A pergunta que orienta o texto se fundamenta na possível existência de um objeto passível de se singularizar diante da “massa anônima dos objetos do século” (p. 55). O autor sinaliza a problemática, até o âmbito metodológico, de tentar localizar esse objeto do século, centralizando sua crítica nos “tempos de reprodutibilidade hiperbólica” (p. 55). Como realizar a difícil tarefa de dignificar e de enobrecer um objeto no mar bravio da “massa indistinta do Mesmo” (p. 55), uma vez que, ao tentar delinear caminhos e causas, segundo o autor, as motivações sociológicas são insuficientes, e as estéticas, por lidarem com o gosto, duvidosas.

A busca do objeto singularizável surge como ressonância da demanda que opera na arte, campo em que as obras requerem ser tratadas no singular, uma a uma, respondendo como unidade apenas à obra, que, nos moldes de produção industrial contemporâneos, é substituída pela série. O autor aproxima o *modus operandi* da arte com a lógica do *não-todo* lacaniano, afirmando que a “A Arte é não-toda, portanto, falar de arte em geral é invocar um conjunto não consistente constituído de objetos que têm em comum apenas o fato de ser, cada um deles, singularidades distinguíveis e distintas” (Wajcman, 2012, p. 56). O autor segue o argumento dizendo que, então, estamos diante de uma dialética do singular e do plural, destacando duas faces do objeto: reprodutível, essencialmente numeroso e múltiplo de um lado, e essencialmente único do outro. É válido aqui o esforço de desdobrar que a multiplicidade de objetos talvez não seja o resultado material direto da não totalidade, como se fosse um conjunto aberto. A arte



pode ser *não-toda*, mas ela não necessariamente o é. Há artes pedagógicas, normativas, reacionárias, de pujança e pedantismo falocêntricos. Artes que visam, talvez, impor seu imaginário como ordenamento simbólico das realidades estéticas.

Wajcman (2012) legitima a tese de Lacan explicitada em *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein* (1965/2003a) de que o artista sempre precede o psicanalista. O autor parte do filme *Shoah*, de Lanzmann (1985), e endossa a afirmação de Lacan, dizendo que o cineasta foi orientado pelo preceito lacaniano sobre a arte quando escolhe, em sua obra, “olhar de frente, olhar de frente isso que nenhum vivente viu, e que é irrepresentável” (p. 14). Caberia somente à arte dar acesso ao que não poderia se ver. Wajcman (2012) contextualiza que Lacan forja o conceito de objeto *a* em tempos de pós-guerra, quando uma lacuna do pensamento se instala a partir da necessidade de fazer adentrar e de “mostrar e dizer o que não pode ser visto nem dito – visar o impossível enquanto impossível” (p. 62). O autor enfatiza, então, que o objeto *a* é o objeto da arte do século XX, logo, a psicanálise lacaniana seria, lado a lado, a psicanálise do século XX, endossando como o movimento há de ser sempre a partir da articulação entre a aplicação da arte à psicanálise, e não o contrário.

Em se tratando do objeto de estudo desta pesquisa, pode-se pontuar que, ao pensar no blues, o termo evoca imediatamente imagens que remetem à história, demarcada por detalhes como um homem negro no campo, com seu violão velho nos braços, ou sua gaita surrada na boca, cantando canções melancólicas sobre tempos difíceis, desilusões amorosas ou alguma outra desgraça. Para os mais afins, as imagens evocadas podem até alçar voo para lócus específicos como Chicago, Memphis ou a comunidade nova-iorquina Harlem, na década de 1920, com apresentações vívidas de mulheres negras, com suas vozes gigantes preenchendo cada viga, cantando sobre preocupações e desgraças semelhantes. Ou, ainda, o termo pode por si só não evocar nenhuma encarnação especial, mas sim uma equiparação da música a um estado subjetivo ritmado pelos tambores e embalado por *all hearts and guts* (Powell, 1989, p. 19). Embutidas todas as imagens possíveis no termo, elas carregam variadas suposições sobre cultura, história e subjetividade, o que, por si só, justifica a escolha por dizer de uma estética blues e de suas marcas pulsionais.

### 3 MÚSICA E PSICANÁLISE: TERRENO BREVE, MAR BRAVIO

*O mar*  
*Quando quebra na praia*  
*É bonito, é bonito*  
*O mar*  
*Pescador quando sai nunca sabe se volta*  
*Nem sabe se fica*  
 (Dorival Caymmi e Paulo César Pinheiro, 2009)

O percurso metodológico utilizado para a construção deste trabalho se iniciou pela revisão de literatura, a qual se orientou em uma pesquisa em psicanálise e não só, dando ênfase às construções freudianas e lacanianas, mas também aos leitores das searas de interesse da pesquisa, explorando as construções e os desdobramentos que permeiam a aproximação entre psicanálise e arte, psicanálise e música, e o conceito de pulsão. Para dizer da estética blues, fizemos uma revisão bibliográfica sistemática de autores como Amiri Baraka (1991) e Richard Powell (1989) que contemplam os estudos culturais e sociais, em sua maioria norte-americanos, bem como a aproximação de transmissões possíveis e nem sempre acadêmicas dos rastros dessa estética nos meios virtuais disponíveis.

Acerca da aproximação pretendida entre psicanálise e música, Kaufmann (1996) dá início à escrita do verbete *Psicanálise e música*, discorrendo sobre a incapacidade de Freud em obter fruição pela experiência estética com a música. Em *O Moisés, de Michelangelo* (1914/2017b), Freud confessa sua dificuldade em não saber a intenção do artista quando se trata de música, uma vez que essa não apreensão de um saber que se dá pela música nem sempre pode ser decifrada (ou cifrada) pelas palavras. Freud não conseguia captar por qual via a música surtiria efeito, e afirma que a apreciação de qualquer obra de arte perpassa pelo conhecimento da intenção do artista. A esquiva de Freud perante o sem palavras da música pode ter sido responsável por impedi-lo de ouvir os ruídos. Na esteira de uma teoria do inconsciente, onde o não saber é rei, dar trono aos ruídos seria similar a escutar o que desorganiza a melodia do sujeito e impede a recepção menos dolorosa da mensagem, que se perde na estrada entre o Eu e o mundo.

José Miguel Wisnik (1989/2004), em seu livro *O som e o sentido*, define o ruído como “aquele som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem, ou desloca o código” (p. 33). Na sequência, o autor explicita o caráter criativo que a produção de ruído carrega em seu cerne, principalmente quando se trata de arte, já que esse caráter desorganizador pode dissolver códigos e linguagens já cristalizadas, dando lugar a novos caminhos sonoros, e não só. Apesar de a subjetividade contida na música parecer não ter

capturado Freud, uma vez que lhe faltavam recursos para que essa forma de arte fosse apreendida para além de sua emoção estética, não se sabe se a inquietação desamparada de palavra foi a causa do seu desinteresse, ou se o buraco de não se saber letrado em seus sentimentos oceânicos cauterizou as vias de estudo de Freud acerca da música. Ainda assim, há o que dizer e o que escutar acerca dessa aproximação possível. Era de grande valia para o autor que fosse possível a interpretação do “impacto passional” (Kaufmann, 1996, p. 693) que a obra tem sobre o sujeito para, a partir daí, compreender os processos identificatórios que envolviam aquela criação.

Kaufmann recolhe da Antiguidade a música como via de catarse, passível de descarregar suas tensões internas, obedecendo a uma aniquilação dos afetos. Essa experiência catártica vivenciada pela entrega do sujeito à música confirma sua essência ao ser condenada pelo Papa João XXII, na bula de 1322. Seu caráter disruptivo, apesar de todos os esforços de composição, ressalta algo de inapreensível que impõe uma aproximação estética por vias de um não saber. É como se, para tentar dizer disso, fosse necessário assumir um não dizer (ou não saber, ou algo que não se diz, mas que nem por isso não deixa de falar).

A aproximação teórica entre a psicanálise e a música pisa em territórios complexos e se apresenta como um desafio aos pesquisadores desejosos e afins dessa intersecção. As nebulosas aumentam se, ao dizer de música, fugimos da vertente de concerto e enveredamos para um movimento artístico e de nuances específicas como o blues. Responsável por produzir sentimentos incompreensíveis e que fogem do método reservado e positivista de fazer ciência da época de Freud, a música é agente causadora de êxtase (Lopes, 2006). Questionado por Romain Rolland sobre o sentimento oceânico do infinito, do eterno, do ilimitado, do sem borda, Freud (1930/2010b) responde que não podia descobrir qualquer traço desse sentimento em si mesmo.

Romain Rolland (citado em Vermorel, 1923-1936) faz uso da terminologia “sensação oceânica” para dizer das origens da religião, a expressão foi recolhida das memórias de Shri Ramakrishna (1836-1886). Essa terminologia provém do conceito de nirvana do pensamento hindu, utilizado por Freud em seu texto *Além do princípio de prazer* (1920/2020a), em que o relaciona ao conceito de pulsão de morte, e o resgata no texto *O problema econômico do masoquismo* (1924/1969b). A aproximação do prazer e da morte é cercada de afinidade com o inapreensível, o que por si só já enfrenta seus pedregulhos para adentrar na seara da ciência freudiana, como ressaltam Laplanche e Pontalis (1997, p. 362) “o termo nirvana sugere uma aproximação profunda entre o prazer e o aniquilamento, ligação essa que ficou problemática para Freud”.

O oceano, mar bravio, aparente obstáculo para Freud, não deixa de figurar em dezenas de páginas daquele que pode ser tido como o seu livro mais importante sobre a cultura, *O mal-estar na civilização*. Como aponta Rivera (2021, p. 56), “se lhe parecesse realmente inutilizável e equivocada a ideia de sentimento oceânico, não passaria tanto tempo discutindo-a.” O ceticismo de Freud aqui não é revelado como uma surpresa, mas é válido reconhecer que o autor traz esse problema sob um prisma fundamental para se pensar a cultura. E isso, mesmo que a proposição de Rolland nade contra a sua corrente argumentativa, que dialoga diretamente com a ideia de um atrito civilizatório fundamental, do qual podemos, nesta pesquisa, servir-nos por meio de duas vias: a possibilidade de criação a partir de uma desordem, também fundamental; e as marcas pulsionais que possibilitam essa criação, desenhadas por um sujeito que “*mal-está* na Cultura, ou seja, ele nela *está*, ainda que de forma precária ou retorcida” (Rivera, 2021, p. 56). Esses aspectos desembocam no recorte histórico que permeia toda a proposta desta pesquisa.

Apesar de a aproximação direta entre os escritos de Freud e a música ser de ordem mais especulativa e de caráter assistemático, a via oceânica se mostra como a via possível de abordar as marcas pulsionais nessa forma de arte mais refratária à representação, e mais afim àquilo que toca o sujeito a partir das marcas de expressão. Se há algo de uma especificidade da música, ela provavelmente incide diretamente no modo de sentir prazer que ela proporciona, sua amplitude ultrapassa o produto música, e carrega em si códigos do passado e do presente. Em seu trabalho, Sanches (2010, p. 20) afirma que “a música é marcada por um frenético estado de devir”, e esse contínuo estado de vir a ser faz da apreensão de sua estrutura narrativa (postura que parece ser a escolhida por Freud em suas investigações) algo constantemente escorregadio e bastante semelhante aos movimentos da dinâmica pulsional *per se*, que engendram os processos criativos.

Estar submetido a uma forma de prazer oceânico e que provém de uma fonte que não seca pode ser realmente assustador, e por mais que Freud retome Schiller, o poeta romântico e filósofo, pelo verso “que se alegre aquele que respira na rósea luz” (Schiller citado em Freud, 1930/2010b, p. 58), ele parecia reconhecer que funcionar a partir do excesso não era tarefa para qualquer marinheiro, como encarna o pescador na canção Quebra-mar (2009) de Dorival Caymmi e Paulo César Pinheiro, na epígrafe desta seção. Freud reconheceu a dimensão oceânica, mas mantendo a construção da teoria analítica arredia aos infinitos, tendo seu ponto ótimo de aproximação ao dizer da pulsão de morte.

### 3.1 A estética blues: uma apresentação

Tentar obter uma definição única para o blues, que abarque o universal da técnica e o transcendental do sentido, é certeza de fracasso. O blues é um dos elementos da subcultura americana criado por africanos escravizados, cantando músicas europeias. Considerado bruto pelos ouvintes clássicos, o blues liberou os cantores da afinação precisa e dos ritmos calculados da música ocidental (Cartwright, 2014). Dave Brubeck, o genial pianista de jazz norte-americano, alguns anos antes de morrer, em conversa ao pé do piano com Clint Eastwood, define o blues da seguinte forma:

Eu tinha uma amiga de New Orleans, que quando se via em apuros, ela dizia: “Senhor, Senhor, o que o amanhã me reserva? Hoje senti uma flecha fincando uma ferida tão profundamente, [que] meus olhos se recusaram a chorar”. E isso é o blues<sup>1</sup>. (Scorsese, 2003. Fala retirada de documentário, tradução nossa.)

Já para Angela Davis (1998), o blues se tornou um território rico para se investigar o surgimento de uma consciência feminista histórica, que era refletida na vida da classe trabalhadora negra quando o estilo musical emerge, e expor também representações estéticas acerca de uma política de gênero e da sexualidade dessas fascinantes blues *women*. A autora ressalta as inúmeras possibilidades encontradas no blues de sustentar essa consciência feminista emergente, na forma de letras que narram relações antagonistas, em que a voz feminina canta tanto sua subserviência ao desejo masculino, como também expressa a autonomia de seu desejo sexual e a recusa frente ao amante que não cessa de levá-la a um estado de inferno subjetivo.

Faz-se necessário pontuar que, ainda no fio da navalha dos recortes, propomos dizer de uma possível estética blues que perpassa o gênero musical e deságua em diferentes modos de presença estéticos, culturais e subjetivos. Sobre a estética blues, Richard Powell (1989), aquele que cunhou o termo, afirma que o blues coloca em movimento um caldeirão de associações extramusicais que o cerca e que, queiramos reconhecer ou não, situa-se por toda a vida dos afro-americanos do século XXI. O conceito de estética blues é uma tentativa de descrever alguns exemplos selecionados dessa arte, nesse século, e delinear seus diversos aspectos artísticos importantes.

Em contrapartida, mas nem tanto, Amiri Baraka (1991) se opõe à utilização do termo estética blues, caso se sirvam dele para dizer de algo desprovido de seus atravessamentos políticos e históricos, já adiantando um posicionamento que defende e ressalta uma estética black, que seria morada e casa maior desse ramo que tentamos abordar: a estética blues. O autor

---

<sup>1</sup> No original: I had a friend of New Orleans, when there was trouble she'd say: “Lord, Lord, what will tomorrow bring? Today I felt an arrow stinging in a wound so deep, my eyes refuse to weep”. And this is the blues.

é bem claro ao dizer que a estética blues é um dos aspectos da estética afro-americana como um todo, dado que o blues é um vetor de expressão de aspectos históricos e psicológicos dessa estética maior. Para esta pesquisa, ambos os caminhos serão contemplados, com passadas concomitantes na trilha meridional do tronco de investigação do que urde de pulsional e impele ou ressoa na criação musical.

O blues abre um panorama de associações extramusicais que seriam suficientes para endossar a proposição de Powell (1989) de que ele seria equivalente à vida afro-americana moderna, o que justificaria a escolha de uma estética própria. Passar da ideia do blues como música para a noção do blues como *ethos* cultural seria o tom da escolha terminológica para esta pesquisa. Teóricos importantes da cultura afro-americana, como Amiri Baraka, reconheceram a influência de longo alcance que o blues teve na cultura afro-americana moderna. Powell (1989) argumenta que ao se interessar pelo sujeito afro-americano, sua história, suas tradições, sua geografia, seus códigos verbais e visuais, suas dimensões espirituais, seus demônios e seus estilos em mudança constante, interessa-se então pelo blues. Talvez, mais do que qualquer outra designação, a ideia de uma estética blues reposiciona o discurso fazendo-o orbitar em torno da arte produzida em nosso tempo.

Enquanto a música negra sempre foi sustentada como uma espécie de ideal estético entre artistas de várias disciplinas, encontra-se especialmente nas obras desde o final dos anos 1960 uma preocupação ainda maior com a música negra e seus criadores. Muitas vezes, esse fascínio pela música inspirou artistas contemporâneos a fazerem de sua arte uma homenagem à música e seus criadores. A ênfase e a exploração de uma estética blues buscaram ir além da música em toda a gama de bancos de dados e influências culturais afro-americanas. A dinâmica pessoal da vida urbana negra pode ser vista como uma parte vital da estética blues e das forças orientadoras para a tomada de decisão contextual formal na arte.

As marcas na arte e no tempo, criadas pela geração de estetas do blues, lembram a declaração de Amiri Baraka (1970, retomada por Powell, p. 35) de que “todos os estilos são épocas. Eles vêm de novo e de novo. O que é foi, e assim por diante<sup>2</sup>”. O blues, como o delta dos reservatórios culturais afro-americanos, gera recôncavos de estilo, pintando de cores distintas o oceano de tradição ocidental. Damos gravidade, aqui, ao peso estético da cultura afro-americana sobre aqueles que reconhecem sua contribuição para a arte moderna e para a vida moderna como um todo. E com isso subscrevemos a legitimidade do conceito de estética blues.

---

<sup>2</sup> Tradução nossa. No original: “All styles are epochs. They come again and again. What is was, and so forth”.

### 3.2 Blues e jazz: o rastro do espírito e as canções do escravo – criando em terras arrasadas

O blues, como canções de espírito livre (Cartwright, 2014), emergiu do *Spiritual and Blues*<sup>3</sup>. Os temas desse gênero são chamados de “spirituals” por serem um tipo de canção de inspiração para o escravo negro. Embora às vezes seja jubiloso e num andamento mais *allegro* para a dança entre eles, grande parte dos spirituals tem um tom manso, num andamento espaçado e meditativo, de uma forma que os negros, acorrentados, poderiam cantar sentados e *a cappella*.

A ideia de ser algo espiritual vem de uma raiz bíblica das canções eclesiásticas que traziam mensagens de libertação aos africanos escravizados que viviam nos Estados Unidos. Demarcavam com cor e voz que eles poderiam ser livres. E essa voz africana, tão característica, inspirou e instigou instrumentistas a tentarem um diálogo com essa *force of nature*. Como resultado, surgem os vocalizes, com instrumentistas que, ao exaltar o som singular de cada sujeito, imitavam e respondiam os gritos de alma, os rosnados, os grunhidos, os insultos, os sussurros e os lamentos de cada voz.

Inicialmente, a construção melódica do blues ocorre de forma independente, sem a necessidade de um acompanhamento harmônico (Giddins & Deveaux, 2009). Esse contexto ocorre no blues rural e nas canções de trabalho em que o escravo não tinha, num primeiro momento, acesso aos instrumentos musicais, e a única forma de se expressar musicalmente era através da voz e de instrumentos de percussão improvisados. Uma vez que os negros tinham acesso ao violão, o blues ganha forma na sua estrutura tradicional de doze compassos, ainda que mantendo um caráter improvisado, melodicamente.

Ao dizer dos primórdios do blues e do jazz, é comum a relação direta com as *work songs*, que eram as canções entoadas pelos escravos nas plantações de algodão, e esses escravos são mencionados como os *field hollers*, que seriam os gritadores do campo, da *plantation*. Faz-se necessário, inicialmente, uma desromantização dessa configuração primitiva do blues e, posteriormente, do jazz. Baraka (1999) é cirúrgico ao dizer que as canções de trabalho são uma possibilidade social muito limitada, que dizem de “lamentos estridentes<sup>4</sup>” (p. 60) mais do que de qualquer coisa. Eram também crônicas, que diziam de uma forma de existência tão precária que era improvável que seu resultado assumiria algum tipo de forma musical duradoura ou de base, como o blues. O autor também ressalta o abismo que separa as canções de trabalho

<sup>3</sup> É um gênero musical que surgiu, a princípio, nos Estados Unidos e foi inicialmente interpretado por escravos negros. Faziam uso de movimentos rítmicos do corpo e batiam palmas como acompanhamento da música (Abbott e Serrof, 2017).

<sup>4</sup> Tradução nossa. No original: “strident laments”.

(regidas pelo regime da escravidão ou da liberdade mascarada) das formas de blues produzidas pelas populações e gerações emancipadas. Após a escravidão, mesmo com todas as marcas, sanções e limitações que ainda perdurariam, era de fato a primeira vez que o homem negro poderia ficar sozinho. Baraka (1999, p. 61) completa: “O prazer que podia ser extraído até mesmo do barraco de meeiros mais desolado do Mississippi era uma novidade, e serviu como um catalisador para as próximas formas que o blues tomou.” Eles eram identificados pelo grito.

Como afirma Vivès (2013, p. 43), “Durante muito tempo, relacionou-se a ausência ao desaparecimento da voz. A voz desaparecida foi, até recentemente, a voz do ausente”. Vivès (2013) questiona se, com a emergência de novas tecnologias que permitem não só gravar como transportar a voz, essa ausência teria sido abolida, se suas propriedades seriam as mesmas, mostrando sua inclinação à preciosidade da voz *in vivo*. Com relação ao blues, o trabalho de gravação e de registro salvou essas vozes de recaírem numa ausência além da ausência. A condição precária de vida nas *plantations*, os nomes não escritos, as mortes sem ritual. Fazer a arqueologia das vozes e das histórias por trás das vozes do blues as mantém em um povo *in vivo*.

Baraka (1999) destaca que, muitos dos negros que eram *shareroppers*, ou que conseguiram comprar uma terrinha menos fértil nos terrenos do sul dos Estados Unidos, trabalhavam sozinhos ou com suas famílias. Os gritadores (*shouts* e *hollers*) ainda eram sua companhia no trabalho árduo de tentar subsistir das terras arrasadas. Porém, dessa vez, havia uma solidão nesse trabalho que não existia antes. As plantações regidas pelos senhores das terras agrupavam uma enorme quantidade de escravos, que cantavam juntos e, em certa medida, eram guardiões dos africanismos naquela forma de música que ali nascia. Já nas fazendas pequenas, sem a cooperação, a partilha e até a fertilidade de antes, as formas africanas de entoar as músicas de trabalho se esvaíram mais rápido. Em contrapartida, foram nessas pequenas fazendas, nas terrinhas arrasadas que sobraram aos negros alforriados, que nasceram as primeiras músicas que não eram necessariamente pelo trabalho, pelo labor, e temas da nova vida cotidiana começaram a surgir. Cada sujeito agora tinha a sua própria voz e seu jeito peculiar de gritar sobre a própria vida. Baraka (1999) pontua que, diante de milhares de pequenas fazendas e seus produtores, elas eram todas quase que identificadas pelos gritos individuais de seus donos: “Aquele é George Jones, descendo para Hartsville, gritando daquele jeito” (p. 91).

Esse aspecto do grito e sua função acerca da estética blues, pode ser encontrado na canção *Shout* (1985), da banda *Tears for Fears*, demonstrando a incidência e a influência das marcas do blues primitivo na música contemporânea:



Shout, shout, let it all out  
 These are the things I can do without  
 Come on, I'm talking to you, come on  
 Shout, shout, let it all out  
 These are the things I can do without  
 Come on, I'm talking to you, come on  
 In violent times  
 You shouldn't have to sell your soul  
 In black and white  
 They really, really ought to know  
 Those one track minds  
 They took you for a working boy  
 Kiss them goodbye  
 You shouldn't have to jump for joy  
 You shouldn't have to jump for joy (Shout, shout).<sup>5</sup>

Entretanto, estamos falando de um tipo de afro-americano que começa a fazer uso da liberdade pessoal com o cultivo da terra, e lembremos dessa outra face da liberdade que levava homens negros a se mudarem constantemente de lugar, não de uma maneira exatamente migratória, mas andarilha. Essa forma de explorar os Estados Unidos reflete diretamente na maneira que esses ex-escravos enxergavam e viviam a vida nesse lugar, enfrentando problemas e complexidades sociais e culturais que a vida no campo não comporta em sua extensão e trazendo todas essas mudanças para sua música.

É válido lembrar que o blues primitivo não tinha a clássica forma de doze compassos, três versos, com estrutura de repetição dos dois primeiros e um novo verso no terceiro. Tanto o grito quanto a estrutura africana de cantar em pergunta-e-resposta ditaram a forma que conhecemos como blues, “o blues saiu diretamente do grito e, é claro, do espiritual” (Baraka, 1999, p. 62). Sobre a primeira linha que se repete, o autor pontua que poderia ser tanto porque o *holler* gostava daquele trecho em si, ou porque não conseguia pensar em outra linha, dadas as limitações da língua imposta.

Reencontramos aí a dimensão oceânica que, retomada por Freud (1930/2010b), engendra algo da possibilidade de criar a partir do atrito fundamental inerente ao sujeito que nunca está totalmente inserido na malha civilizatória. Dimensão diante da qual, a depender das soluções encontradas pelos sujeitos frente à sua dissolução oceânica, pode-se dizer que o gozo

---

<sup>5</sup> Tradução nossa: Grite, grite, deixe tudo sair/Estas são as coisas que eu posso me virar sem/Vamos, estou falando com você, vamos lá/Grite, grite, deixe tudo sair/ Estas são as coisas que eu posso me virar sem/ Vamos, estou falando com você, vamos lá/ Em tempos violentos/ Você não deveria ter que vender sua alma/ Em preto e branco/ Eles realmente, realmente deveriam saber/Essas mentes de uma faixa/ Eles te levaram para um menino trabalhador/ Beije-os adeus/Você não deveria ter que pular de alegria/Você não deveria pular de alegria (Grite, grite).

se domestica ou se derrama, conforme a cadência composta entre pulsão de vida e pulsão de morte. O blues primitivo surge como um modo de armar um corpo sob a pressão de exclusão da língua e dos serviços dos bens. O nome que é reconhecido pelo grito faz um efeito de nomeação, como uma invocação (no sentido pulsional do termo voz) que expressa o mortífero, mas que relança a vida além da pura sobrevivida.

### 3.3 A estética blues e outras artes

Sobre uma estética blues, Richard Powell (1989) começa seu artigo retomando a imagem que nos vem à cabeça ao dizer do blues: homens negros e velhos, tocando violão ou gaita na porta de uma casa simples ou insalubre, dizendo dos fracassos do amor, do sofrimento laboral, das dores de alma; ou talvez pensemos nas mulheres negras e curvilíneas, com vozes e ancas potentes, dizendo de afetos mesmos, mas diferentes. O autor endossa o rastro de nomeações, mas afirma que não se trata apenas disso, o que nos interessa bastante. Ao dizer que o blues ultrapassa seus nomes e conjuntos de signos mais comuns, Richard Powell abre a primeira fresta para o que tentamos chamar de uma estética blues. Não que o estatuto de estética se construa em detrimento disso, mas nos possibilita enxergar algo desses traços em pontos distintos da cultura e da vida pública, íntima e subjetiva dos sujeitos que a encarnam, e é justamente esse transbordamento que abre espaço para a presença da psicanálise nesse debate.

A fusão entre as canções de trabalho e dos *field hollers* do século XIX, e a instrumentalização e a adaptação das baladas euro-americanas tradicionais, trouxe à luz formas musicais que, mesmo tecnicamente não sendo consideradas blues, seriam o substrato para o que mais tarde, no fim do século XIX, denominaria-se de *the blues*. A maior parte dos historiadores alocam o início do blues nesse período final do século XIX, em que se deu a emancipação dos povos negros nos Estados Unidos e, conseqüentemente, período ainda em que começam a desenvolver sua própria comunidade, suas perspectivas artísticas e modos de expressão. O primeiro traçado do blues parece ter se dado nesse período, nascido na ambigüidade do momento, entre oportunidade e negação, já que a discriminação e os estereótipos mutilaram vários dos passos livres do povo negro em direção à sua inserção na comunidade. O autor lista o período imediatamente seguinte como influência direta da estética blues, carregando os nomes de artistas como: Ma Rainey, Bessie Smith, Muddy Waters — e outros vários que foram inspirados pelo blues, como Duke Ellington, Billie Holiday, Mahalia Jackson.

Em contrapartida, nem todos os aspectos do modernismo afro-americano respondem exatamente a um ponto de vista caracterizado como blues ou sequer o refletem. Para muitos americanos negros, a assimilação dentro da maioria branca veio com a emancipação e com um

envolvimento maior na cultura *mainstream* dos Estados Unidos. O resultado diz de afro-americanos que não se diferenciam muito dos americanos brancos em relação às preferências musicais, culturais e artísticas. Porém, muitos dos afro-americanos parecem ainda se identificar com tradições e critérios estéticos que se apresentam separadamente dos modelos euro-americanos.

Diante da oposição ou equivalência entre uma estética afro-americana e uma estética blues, o autor reconhece que podem ser praticamente a mesma coisa, porém ressalta que a razão pela qual ele não utiliza a característica afro-americana para dizer de uma estética é que a designação desse termo é percebida tanto em sua vertente cultural quanto em sua vertente racial. Powell segue afirmando que, embora ele esteja confortável com a vertente cultural, não se sente confortável com a implicação de uma estética baseada unicamente pela raça. O autor se identifica como o primeiro a dizer que existe um mundo de diferença entre Paul Whitman e Duke Ellington, mas afirma que ele também seria o primeiro a dizer que uma parte significativa do estudo da cultura afro-americana encontra-se em reconhecer a abrangência que suas influências alcançaram, independentemente da raça ou da etnia dos artistas envolvidos. O blues seria uma presença. Uma presença que evoca, afeta e perdura em toda a abertura artística sulcada através e para o povo negro americano.

Um aspecto da estética blues muitas vezes incompreendido se refere à ideia de como são representados os povos afro-americanos. Segundo Powell (1989), para alguns, a forma como os negros são representados é vista “como um artifício que atrapalha a representação socioeconômica verdadeira” (p. 77). Para outros, a maneira como os negros são representados é uma afirmação artística significativa por si só, e indicação das marcas da cultura herdada ou adotada. A distinção entre essas duas escolas de pensamento é mais amplamente ilustrada em estudos fotográficos de registros de afro-americanos. O autor se refere a uma escola de pensamento que retrataria os negros americanos como vítimas sem consciência alguma de sua condição e sem perspectiva emancipatória, reféns, portanto, da injustiça social e da discriminação econômica. O autor ressalta que, tanto no sul rural ou no norte urbano, essa atitude representativa dos negros americanos imperaria, estando menos interessada em contextualizá-los do que em retratar seu mundo como uma grande “tigela de pobreza e ignorância<sup>6</sup>” (p. 79), desprovida de cultura. A escola posterior, endossada por Powell (1989), posiciona-se destacando aquelas qualidades que reconhecem nos afro-americanos sujeitos de produção e contemplação estética e de conteúdo humanístico. A estética blues parece passível

---

<sup>6</sup> Tradução nossa. No original: “big dustbowl of poverty and ignorance”.

de uma crítica que denuncia seu suposto reducionismo (ao blues como paradigma estético, e a um suposto desenraizamento da matriz rigidamente black de sua configuração). Mas o argumento de Powell de certo modo inverte essa crítica. A estética blues, sem perder de vista sua ancoragem no real diaspórico, visa reconhecer o transbordamento dessa força mimética para além de seu domínio de origem, invadindo e contaminando processos estéticos dela aparentemente independentes. Logo, percebe-se que o blues formou uma parte crucial do modernismo afro-americano, apesar de ele não se equivaler ao blues, o que levou o autor a pensar em termos de “uma estética, uma instância artística, uma filosofia<sup>7</sup>” (Powell, 1989, p. 20). Algo que não era apenas musical, mas cultural, “um ponto de vista que pode ser herdado bem como alguém pode escolher abraçar<sup>8</sup>” (Powell, 1989, p. 20). Essa é uma perspectiva cultural particular que cresceu com os afro-americanos, na medida e na forma que eles encararam e se inseriram na era moderna, e que ressoa no fazer artístico de vários artistas hoje.

Dada essa abordagem acerca dos liames artísticos que o blues produziu na cultura americana, reiteramos a escolha pelo termo *estética blues*, entendendo que ele abarca tanto a pluralidade quanto a especificidade do nosso objeto de estudo.

---

<sup>7</sup> Tradução nossa. No original: “an aesthetic/an artistic instance/a philosophy.”

<sup>8</sup> Tradução nossa. No original: “a point of view that one might to inherit, as well as choose to embrace”.

## 4 CHORUS

Chorus é um termo que usualmente utilizamos na comunicação musical no campo da improvisação e significa a estrutura completa que se repete na música. Em se tratando de blues, e especialmente de jazz, estilos em que toda uma parte principal é tocada repetidamente, geralmente dando aos solistas a oportunidade de improvisar a sequência de acordes, essa seção é conhecida como “chorus”, tendo como tradução mais próxima o “refrão”. Em um blues tradicional de doze compassos, esse chorus possui também doze compassos e geralmente tem um acorde de virada, chamado “turnaround” no final de cada refrão.

No percurso da dissertação, denominamos chorus a parte que contempla com mais densidade o recorte teórico que propomos acerca da dimensão pulsional, perpassando pela construção freudiana e pela releitura lacaniana, servindo-nos do recorte acerca da pulsão de morte como conceito que centraliza nossa argumentação. As marcas pulsionais se dariam como a estrutura teórica que nos possibilita erguer a pesquisa ancorada no campo de estudos psicanalíticos, desembocando no acorde de virada da estética blues.

### 4.1 As expressões pulsionais: uma cartografia da teoria freudiana das pulsões

A pulsão é um conceito fundamental da psicanálise e, ao iniciar seu texto *A pulsão e seus destinos* (1915/2020b), Freud discorre sobre o que ouvimos acerca de como uma ciência deve ser construída: conceitos fundamentais claros e precisos, e enfatiza que nenhuma ciência começa com tais definições. Freud inaugura seus estudos sobre a pulsão atribuindo ao conceito a característica de obscuro, mas essencial. Freud define a pulsão como um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, que responderia como um representante psíquico dos estímulos que têm origem no interior do corpo e que “alcançam a alma, como uma medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal” (1915/2020b, p. 25). A primeira divisão sugerida por Freud, em relação às pulsões, foi entre as pulsões do Eu, ou de autoconservação, e as pulsões sexuais, e, em *Além do princípio de prazer* (1920/2020a), Freud apresenta a formulação do dualismo pulsional com os conceitos de pulsão de vida e pulsão de morte.

Escolhemos como eixo fundamental para nossa argumentação o conceito de pulsão de morte, formulado por Freud em 1920. Primeiramente, o autor aborda a pulsão em seu caráter fisiológico e o aproxima do conceito de estímulo, subsumindo a pulsão como um “estímulo” para o psíquico, mas se resguardando acerca de sua equivalência, afirmando que existem outros estímulos psíquicos não pulsionais e que se assemelham muito mais aos estímulos fisiológicos.

Nesse ponto, o autor usa o exemplo de uma luz forte que incide nos olhos de alguém como um estímulo fisiológico, e a irritação da mucosa do estômago como um estímulo pulsional. Assim, Freud diferencia o estímulo pulsional do fisiológico, mas reafirma que ambos atuam no anímico, porém o estímulo pulsional teria sua origem no interior do próprio organismo, agindo e requerendo diferentes modos e ações para a sua eliminação.

Nesse texto, lemos também uma das proposições mais famosas acerca da pulsão: como uma força constante, diferenciando-se do estímulo, que se daria como uma força momentânea; um impacto. Ao afirmar a diferença, Freud (1920/2020a) coloca aquele que seria e é, até hoje, a parte movediça e em constante reatualização na clínica: “Como ela não ataca de fora, mas do interior do corpo, nenhuma fuga é eficaz contra ela” (p. 26). Freud propõe a denominação de “necessidade” ao estímulo pulsional, e de “satisfação” ao que seria basilar para a suspensão dessa necessidade. Para alcançar essa satisfação, seria indispensável um rearranjo mais adequado da fonte interna dos estímulos.

Para dizer da essência das características principais da pulsão, Freud traz o exemplo de um ser vivo desamparado. Podemos pensar na criança, a perversa polimorfa, que está constantemente recebendo estímulos do mundo, sendo rapidamente capaz de se localizar em uma primeira organização. Mas, por um lado, ela perceberá que consegue se afastar de alguns estímulos com um movimento, uma fuga, e, por outro lado, também perceberá que o mesmo movimento se mostra ineficaz diante de tantos outros estímulos, uma vez que eles se mantêm de forma constante. Tais estímulos seriam a marca indelével de um mundo interior, o indício da existência de necessidades pulsionais. O que essa criança conquista, tendo como referência a atividade muscular de poder se afastar de determinados estímulos, é a distinção primeira de um “fora” e de um “dentro”.

Mesmo que, desde a ontologia antiga, seja possível encontrar implicações de que a vida se nutre do caos, é importante ressaltar que Freud formula a hipótese do aparelho psíquico com base no modelo energético da física, com seu recorte na termodinâmica, que é a responsável por estudar as relações entre calor, trabalho e formas de energia diversas. A emergência desse campo se dá perante a necessidade de desvendar o funcionamento das máquinas a vapor, imensamente utilizadas na produção industrial do século XIX. As resultantes dos estudos da termodinâmica modificaram a forma que a ciência clássica entendia a natureza, passando da concepção de uma máquina controlável e previsível para uma máquina que se comporta por meio de processos irreversíveis, caóticos e que tendem à morte dos sistemas. Segundo Pereira (2011), as “formulações [da termodinâmica] levaram à descoberta de que o

devir resulta do caos, da desordem” (p. 25), ratificando nossa proposta de criação a partir da destruição.

#### 4.1.1 *As ranhuras no princípio de prazer: Freud e a pulsão de morte*

*A meta de toda vida é a morte, e, remontando ao passado: O inanimado esteve aqui antes do vivo.*  
(Freud, 1920/2020a, p. 137)

No capítulo inaugural de *Além do princípio de prazer* (1920/2020a), Freud dá exemplos de três formas possíveis de a inibição do princípio de prazer se apresentar. Inicialmente, essa inibição se daria pela substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade. Nesse sentido, a satisfação do sujeito é adiada, e o sofrimento introduzido pelo princípio de realidade passa a ser um dos rodeios ou caminhos para se chegar à satisfação em um tempo posterior. A segunda forma seria pelos processos em que o Eu se torna mais complexo, no nível da estrutura, resultando em conflitos psíquicos que são experimentados como desprazer. A terceira forma seria endossada pelo recalque quando, ao serem impedidas de atingir os seus alvos naquele momento, as pulsões sexuais encontram satisfação em outro objeto, também *a posteriori*, destacando esse constante desencontro temporal e objetal como o paradigma do que faz o neurótico sofrer, uma vez que se trata de satisfação para o inconsciente e desprazer para o pré-consciente. Para Freud (1920/2020a), o desprazer é experimentado em sua maior parte de forma perceptiva pelo sujeito. Ele é recolhido na força das pulsões insatisfeitas e em tudo o que é aflitivo e perigoso para a integridade do sujeito. Porém, mesmo assim, reconhece que a ação do princípio de prazer não será limitada por isso, ela será concebida de modos diferentes, com ranhuras<sup>9</sup> de desprazer.

No segundo capítulo, essa ranhura se apresenta como a repetição de sonhos traumáticos diante das neuroses de guerra, que imputavam o sonhador diretamente para a situação traumática que faz sofrer, de forma recorrente; e como a repetição da brincadeira infantil, recortada pela observação de seu neto Ernst e a, hoje célebre, brincadeira do *fort-da*. Para introduzir a pulsão de morte em *Além do princípio de prazer* (1920/2020a), Freud faz uso do

---

<sup>9</sup> A escolha por nomear a seção e o atravessamento do princípio de prazer por ranhura aparece com o movimento que as duas primeiras definições do termo no dicionário *Michaelis* suscitam: o entalhe do encaixe de uma marca que é quase profunda. A dialética que se impõe quando Freud percebe e escreve sobre um mais além daquele princípio de prazer, é o que permite uma leitura, uma acolhida e, em certa medida, um entendimento dos movimentos que compõem o circuito de um sofrimento.

jogo de significantes “*fort*” [desapareceu sumiu,<sup>10</sup>] e “*da*” [eis aqui, achô, chegô<sup>11</sup>], ao escrever sobre a brincadeira de seu neto, que diz do movimento de aproximação e de afastamento do carretel, objeto com o qual a criança brinca e que faria referência à mãe de Ernst (p. 79). O significante e sua negatividade<sup>12</sup>, no exemplo de Freud, mostra sua autonomia em relação ao brinquedo ou a qualquer objeto eleito, permitindo que o afastamento seja evocado quando o objeto está presente e sua aproximação quando o objeto está ausente, demonstrando a potência e a complexidade de como se dá a renúncia pulsional (p. 79) do sujeito em seus primeiros passos de reconhecimento da ordem simbólica que o envolve. Diante da brincadeira infantil, a interrogação de Freud perpassa por esse impulso que o autor observa no neto de elaborar uma situação traumática pela repetição da situação que instila o desprazer, ou seja, fora das margens do princípio de prazer.

O autor segue na percepção de que a compulsão à repetição seria uma das substâncias do excesso, do mais-além, e a identifica na transferência e nos modos de funcionamento próprios ao recalque, quando aquilo que foi recalçado, e não se faz possível de ser recordado, aparece como repetição na transferência, e aparece como algo atual. A técnica analítica, nesse recorte temporal, tem como objetivo a recordação como um substituto à compulsão à repetição, permitindo a localização do que aparece como atual sob transferência nas tundras do passado, cessando, com a perlaboração, pelo menos parte do desprazer referente à descompensação temporal que o conteúdo recalçado impele. Freud (1920/2020a) reconhece o caráter elementar, primitivo e pulsional da compulsão à repetição em relação ao princípio de prazer, destacando a parte desse princípio que funciona a partir da exigência à tal repetição, configurando uma estreita relação entre ambos.

Freud vincula a compulsão à repetição aos impulsos pulsionais em seu texto *O infamiliar* (1919/2019).

No inconsciente anímico, é possível, de fato, reconhecer-se o domínio de uma incessante *compulsão à repetição* das moções pulsionais, a qual, provavelmente, depende da mais íntima natureza das pulsões, e que é suficientemente forte para se impor ao princípio de prazer, conferindo um caráter demoníaco a certos aspectos da vida anímica, algo que ainda se expressa claramente nas aspirações da criança e que domina uma parte do decurso da psicanálise dos neuróticos. (p. 79, grifo do original)

<sup>10</sup> Tradução referente à edição crítica bilíngue do texto *Além do princípio de prazer* (1920/2020a), nas *Obras Incompletas de Sigmund Freud* da Editora Autêntica, p. 77.

<sup>11</sup> Tradução referente à edição crítica bilíngue do texto *Além do princípio de prazer* (1920/2020a), nas *Obras Incompletas de Sigmund Freud* da Editora Autêntica, p. 77.

<sup>12</sup> Quando as palavras se opõem não só por seu significado, mas também por uma diferença significativa, Saussure (1916), de quem Lacan toma emprestado o conceito de significante, chamou de oposição por negatividade.



Apesar de Freud já trabalhar com a relação entre a dinâmica pulsional e a compulsão à repetição no texto de 1919, o que diferencia sua abordagem no texto *Além do princípio de prazer* (1920/2020a) é a sua associação direta ao novo dualismo pulsional entre pulsões de vida e pulsões de morte, caracterizando a repetição como um dos modos de apresentação da pulsão de morte no funcionamento subjetivo do sujeito.

Ainda na esteira das ranhuras ao princípio de prazer, Freud aponta as excitações externas como qualificadas a suspender, temporariamente, o princípio de prazer. Ainda que estejamos mais vulneráveis aos estímulos internos, a exposição aos estímulos externos provoca reações de defesa do aparelho psíquico, inundado por fora, sem escoamento por dentro. Faz-se necessário destacar que, apesar de o sistema pré-consciente receber tanto os estímulos externos quanto os internos, seu funcionamento diante de ambos é marcadamente diferente. Em sua vertente de proteção, destacada no que se refere aos estímulos externos, o sistema pré-consciente nada tem a fazer contra os estímulos internos (sendo as pulsões os maiores representantes desses estímulos internos), tornando-nos mais propensos ao assédio das pulsões que se atijam diante do estímulo que vem de dentro. Estamos desamparados perante a pulsão.

Contra o que vem de fora há uma proteção, as quantidades de excitação que chegam só farão efeito em escala reduzida; com relação ao que vem de dentro, a proteção é impossível, as proteções das camadas mais profundas propagam-se diretamente e em proporção não reduzida em direção ao sistema, ao mesmo tempo que certas características de seu curso, engendram a série das sensações de prazer-desprazer. (Freud, 1920/2020a, p. 113)

O autor ressalta que não deixa de ser verdade que, em relação às características dos impulsos internos, estes serão mais adequados ao modo de funcionamento do aparelho psíquico, mas adverte que, diante de excitações internas que provocam uma grande quantidade de desprazer, há uma tendência do aparelho psíquico a tratá-las como se fossem de origem externa, na tentativa de poder utilizar dos recursos de defesa que dispõe quando é esse o caso. Freud afirma que essa é a origem da *projeção*, conceito importante na investigação das causas dos diversos processos psíquicos tidos como patológicos, tentar defender-se de algo interno com escudos entalhados para ameaças externas.

Freud relaciona o surgimento da vida e de suas tensões ao caráter conservador da pulsão. A ênfase recai sobre a retomada de que a vida surge a partir de perturbações externas na matéria inanimada, evocando vida onde antes não havia. A tensão que daí resulta seria suficiente para colocar a trabalho o funcionamento do primeiro impulso da pulsão: retornar ao estado anterior. O organismo [rudimentar] não anseia a mudança, relembra e argumenta Freud, trilhando um

caminho investigativo que leva a um percurso particular e inerente ao organismo vivo que o leva a morte.

As pulsões orgânicas conservadoras assimilaram cada uma dessas modificações impostas ao curso de vida do organismo e as preservaram para a repetição, passando assim a impressão enganosa de forças que anseiam por mudança e progresso, enquanto, na verdade, procuravam apenas alcançar uma antiga meta por caminhos antigos e novos. (Freud, 1920/2020a, p. 135)

Freud retoma o primeiro dualismo pulsional, agora endossado em sua distinção: as pulsões do Eu e as pulsões sexuais, reafirmando que as primeiras correm em direção à morte e as últimas, em direção à continuidade da vida. Isso se explica pelo fato de as origens das pulsões do Eu estarem relacionadas com a animação da matéria, logo, com interesse direto ao movimento de retorná-la ao inanimado, enquanto as pulsões sexuais se ocupariam dos rodeios, perturbações e dos desenvolvimentos ligados à vida. Freud introduz, assim, o segundo dualismo pulsional, inicialmente, aproximando as pulsões do Eu à pulsão de morte e as pulsões sexuais à pulsão de vida. No entanto, no capítulo XI do seu texto de 1920, o autor aproxima as pulsões do Eu e as pulsões sexuais, afastando-as da pulsão de morte e colocando-as como responsáveis pelo murmúrio necessário para romper com a paz do inanimado, o que confere uma afinidade dessas pulsões com a percepção interna de estímulos e tensões, enquanto a pulsão de morte trabalharia de forma silenciosa.

#### 4.1.2 Freud e a melancolia

*Luto e melancolia* (1917/2011) é o último texto freudiano resultante do esforço de erguer o que Freud chamou de “metapsicologia”. Série que se inicia com *Introdução ao narcisismo* (1914/2010a) e caminha até *Luto e melancolia* (1917/2011), passando pela investigação das pulsões, pela natureza do recalque e pelo funcionamento do sistema inconsciente e suas formações patológicas e cotidianas.

Os ensaios de Freud tendem a ser empenhos rigorosos para resolver questões específicas e, em *Luto e melancolia* (1917/2011), esse recorte se dá pela investigação da psicose batizada por Kraepelin (1883) de “maníaco-depressiva”, trazida para o campo da psicanálise. É importante destacar que essa investigação não teria sido possível sem o desenvolvimento das ideias em *Introdução ao narcisismo* (1914/2010a) e em *As pulsões e seus destinos* (1915/2020b). Hoje podemos refazer a trama dos conceitos e perceber que a teoria da melancolia foi precursora de um percurso de pensamento que nos conduz na importante revisão da teoria pulsional que encontramos em *Além do princípio de prazer* (1920/2020a), texto no qual a primeira oposição

entre pulsões do ego e pulsões sexuais é substituída pelo dualismo (conflito) entre pulsões de vida e pulsões de morte.

Um ponto instigante a se levantar é o porquê de Freud ter escolhido o significante “melancolia” para fazer sua aproximação entre a psicanálise e a psicose maníaco-depressiva da esfera psiquiátrica. Khel (2011) ressalta que Freud levou em conta a longa tradição ocidental de relacionar o humor oscilante dos melancólicos a um traço de genialidade, de criação artística, tendendo a extremos. Ele não faz menção ao pensamento que deu origem à melancolia, mas é provável que sua escolha pela designação romântica em detrimento da escolha médica do século XIX tenha se dado pelas semelhanças entre as oscilações de humor do melancólico antigo e dos sujeitos psicóticos maníaco-depressivos.

Khel (2011) destaca que o empenho nosográfico de Freud não foi sem um preço alto. A autora argumenta que Freud realiza uma espécie de privatização da melancolia, retirando-a do lugar de grandeza e vínculo ao campo da arte e da vida pública e a fagocitando para o microcosmos privado da observação psicanalítica. Aqui, podemos arriscar dizer que Freud perde também o enigma estético que vinculava as expressões da melancolia às grandes tarefas do pensamento e do fazer artístico; da criação. O melancólico freudiano perdeu a grandeza que os românticos e os antigos lhe atribuíam, e se tornou tão ordinário quanto seu funcionamento:

Quando, em uma exacerbada autocrítica, ele se descreve como um homem mesquinho, egoísta, desonesto e dependente . . . talvez a nosso ver ele tenha se aproximado bastante do autoconhecimento, e só nos perguntamos por que é preciso adoecer para chegar a uma verdade como essa. (Freud, 1917/2011, p. 70)

É válido destacar que, com base na teoria dos humores que dominava a medicina ocidental até o século XVII, o predomínio de certos humores em detrimento de outros caracterizava sua propensão a certas patologias e seu temperamento, de modo que a patologia da melancolia não era considerada um defeito de personalidade, e sim uma consequência do acaso. O excesso da bile negra causaria um desequilíbrio que torna o melancólico quem ele é. E é essa possibilidade, alheia ao âmbito da escolha, de ocupar extremos que “torna o melancólico aberto à criação poética” (Khel, 2011, p. 27).

A autora segue a crítica alinhando verdade e doença como um tema da modernidade e destacando o saber inconsciente como a verdade da doença e o indicativo do talento criador, que diz respeito à visão aristotélica da melancolia. A contrapartida da melancolia em Freud não traz a marca da genialidade criadora que os antigos atribuíam a ela.

Em seu texto *Amy Winehouse e a casa dos mortos*, Rodrigues (2013) explica o porquê do título, fazendo uma referência a Dostoiévsky, *Recordação da casa dos mortos* (1862/2010). A obra diz de uma prisão na Sibéria que recebia e acolhia os prisioneiros dissidentes, os não

quistos e que nunca mais deveriam voltar à vida em sociedade e ao convívio com a civilização fora do cárcere, o que para ele constituiria uma prisão de mortos-vivos, vivendo uma vida sem anseios, mas que, segundo Dostoiévsky (1862/2010), mantinham-se firmes em sua determinação de viver, sonhando um dia escapar da prisão. O autor pontua que o destino do gênio artístico do Romantismo Alemão também seria a casa dos mortos: um lugar onde a única possibilidade de escapar é através da própria morte. O gênio seria aquele que perde tudo, até a si mesmo.

O autor retoma o Romantismo como o momento em que surgem narrativas das histórias pessoais, de pessoas comuns e que não se interessam em ser modelo a ser seguido por ninguém, dando gravidade ao particular. A alma particular seria tão importante como a das grandes figuras, porque a alma finita do um, seria parte da alma infinita do todo, e isso diria de uma característica essencial do gênio romântico. Mergulhando na própria alma, mergulha-se no todo e encontra-se o infinito ou o todo que habita dentro de nós, seres finitos. Com base nessa nova percepção estética da subjetividade, a morte do um como emancipação das profundezas infernais torna-se parte do caminho a ser trilhado para acessar essa subjetividade.

É possível considerar que, mesmo que a pulsão de morte ainda não se enuncie teoricamente, ela “já lança sua sombra na concepção de psiquismo humano de então” (Ayres, 2019, p. 110). Freud (1914/2010a), em seu artigo sobre o narcisismo, já se encontrava às voltas com as resultantes teóricas e clínicas que apontavam para a necessidade de rever o dualismo pulsional que opõe as pulsões do Eu e as pulsões sexuais. Cabe destacar que a ausência do conceito de pulsão de morte em Freud (1917/2011), desenvolvido apenas em 1920, limita a articulação de que o movimento desagregador da pulsão de morte poderia ser fonte de emancipação psíquica ante o adoecimento narcísico da melancolia, possibilitando, inclusive, a criação.

## **4.2 A ontologia negativa das pulsões**

Diante de uma soberania da clínica e de os indicadores de sua eficácia girarem em torno de diminuir ou não o sofrimento, o interesse pela aproximação entre ontologia e direção do tratamento parece em vão; porém, é na direção dessa aproximação que Lacan insiste em dar gravidade ontológica a certos conceitos que compõem a metapsicologia freudiana, como o conceito de pulsão. Essa é uma das peculiaridades do retorno a Freud feito por Lacan: a convergência entre a direção do tratamento e o reconhecimento da dignidade ontológica de alguns dos conceitos freudianos.

O termo pulsão aparece pela primeira vez, de forma explícita, no texto *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/1969d) e busca dar conta das fontes internas de excitação das quais o organismo não é capaz de escapar. No texto em questão, a sexualidade já se mostra como uma dessas fontes e, no *Projeto para uma psicologia científica* (1895/1969c), Freud já havia afirmado a urgência da vida como aquilo que contraria o princípio de inércia do aparelho psíquico.

É importante ressaltar que, em um primeiro momento, nada indicava que ao tratar da pulsão Freud estaria entrando em território especulativo, muito pelo contrário. Freud estaria muito mais próximo de uma explicação materialista do funcionamento psíquico, apontando a excitação como fator vital primordial, indo de encontro à perspectiva médica mais expressiva da época. Porém, os problemas vinculados à pulsão começam a surgir na tentativa de Freud em definir a natureza da energia que alimenta essa excitação constante.

É também nessa primeira abordagem acerca da pulsão que Freud ressalta que se trata tanto de uma força constante quanto da distinção entre duas formas de energia psíquica: as próprias da sexualidade e as relacionadas aos processos de autoconservação. Nesse ponto, funda-se o primeiro dualismo pulsional de Freud, entre as pulsões sexuais e as pulsões de autoconservação. Com a emergência da categoria de narcisismo, rompe-se com o dualismo pela constatação de que as pulsões de autoconservação também eram de natureza libidinal, ou seja, tratava-se de pulsões sexuais que tomavam por objeto o próprio eu.

Segundo Safatle (2007), a noção de pulsão de morte estaria mais próxima de um conceito energético como a entropia, em se tratando de um “princípio do que não se deixa configurar em um estado submetido a um protocolo de ordenação” (p. 164). Para Freud, é assim que a morte se configuraria, sendo impossível concebê-la com base em um polo positivo de sentido. Safatle (2007) destaca que isso pode auxiliar os leitores a se localizarem em relação à posição da pulsão de morte no interior da obra freudiana, uma vez que é mesmo um lugar complexo de se equacionar. Retomemos a pergunta feita por Freud no texto *Análise finita e análise infinita* (1937/2021a), em relação aos limites entre a ligação das pulsões, que pode ser traduzida como uma questão referente à possibilidade de se dominar ou de se elaborar em torno da compulsão à repetição, intrínseca à pulsão de morte. A resposta perpassa a elaboração sem deixar restos após uma possível correção do processo do recalque original, vislumbrando colocar um fim ou ao menos fazer frente à força efetiva da pulsão. Diz-se “fazer frente”, pois Freud foi o primeiro a reconhecer o atributo de constância da força pulsional e a reforçar seu alcance inesgotável, ratificando esse caráter de osso, de limite ante as elaborações analíticas.

No entanto, a negatividade da pulsão de morte não seria incorporada pela clínica freudiana como motor dos processos de cura. A compulsão de repetição apareceria como *limite* à clínica e aos mecanismos de rememoração, verbalização e simbolização reflexiva, característicos aos modos freudianos de subjetivação. Freud, com relação à manifestação da negatividade da pulsão de morte no interior da clínica, conseguiu pensá-la apenas sob a forma da reação terapêutica negativa, da destruição do outro na transferência e de outras manifestações de fantasmas masoquistas ou sádicos. Esse elemento irreduzível abre a possibilidade de dialogar com o tema do conflito originário, que resiste e exige trabalho, energia, expressão.

A entropia é uma indicação quantitativa de aleatoriedade. Existe um único e irreversível sentido temporal em direção ao caos e à desorganização. A entropia, quando relacionada à termodinâmica, é a medida do grau de irreversibilidade de um determinado sistema. Então, quanto menor a chance de o sistema voltar ao seu estado original, maior será o grau de entropia. É considerada por Einstein (1905) como a primeira lei de todas as ciências. Na termodinâmica, a entropia tem um papel fundamental, pois é com a não conservação da entropia, ou seja, com a variação de desordem do sistema, que máquinas térmicas funcionam. A compreensão do funcionamento dessas máquinas leva ao conceito da entropia do sistema. Tratando-se do regime pulsional como o regime do excesso, em relação a passagem da natureza para a cultura, o conceito de entropia nos auxilia na relação de como se cria a partir dessa dinâmica do excesso. Para além de sua importância para a construção freudiana da teoria das pulsões, a entropia dialoga com a nossa proposta de criação no que tange à desordem e à destruição.

#### *4.2.1 Lacan e a clínica da pulsão de morte*

Esse embaraço diante do caráter irreduzível e até intratável e caótico da pulsão de morte fez com que a saída mais comum da psicanálise se pautasse no abandono do amálgama freudiano ao apresentar e construir o conceito de pulsão de morte. Inicialmente, aferrou-se na trilha de que a pulsão de morte se tratava de um fato social (Safatle, 2007) vinculado ao impulso de destruição em sociedades em que a socialização dos sujeitos é feita a partir de processos que envolvem reprimendas, repressões e excessiva culpabilização, ou que “estávamos simplesmente diante de um entulho metafísico desprovido de função clínica” (Safatle, 2007, p. 166). Nesse sentido, uma das grandes peculiaridades de Lacan consistiu em tentar reorientar a clínica da psicanálise colocando a pulsão de morte como elemento central na perspectiva de sua inteligibilidade. Assim, o reconhecimento dessa centralidade pode ser visto como o motor do avanço analítico e da direção do tratamento.

O verdadeiro problema clínico para Lacan, consiste em produzir inicialmente uma ruptura da unidade almejada por Eros, que era fundamentalmente narcísica, pois era vinculada à projeção e introjeção da imagem do Eu, conforme aponta Safatle (2007), e não em limitar o impulso de destruição da pulsão de morte, promovendo processos cada vez mais amplos de unificação. A pulsão de morte é compreendida por Lacan, portanto, para além da repetição compulsiva do instinto de destruição, como uma possível nova via de reflexão sobre as figuras do negativo na clínica. Nesse esforço, Lacan procurou, inicialmente, tecer aproximações entre o poder disruptivo da pulsão de morte e um conceito de negatividade como primeiro modo de manifestação da individualidade da subjetividade, assim como dos vários momentos de confrontação com a experiência e morte que permeiam a Fenomenologia do espírito.

Retorna-se ao dualismo pulsional, de forma reconfigurada, em *Além do princípio de prazer* (1920/2020a). Nesse texto, há também a reconfiguração da noção de libido, e Freud apresenta mais reflexões acerca do conceito de *Trieb* com base na tradição idealista alemã.

A pulsão encontraria seu campo em uma sexualidade que não mais se submete à lógica da reprodução. E é por isso que a libido é caracterizada inicialmente como autoerótica, perversa e polimorfa, ou seja, tem seus alvos facilmente desviados, deslocados, mutáveis. Como pontua Safatle (2007), a libido é solidária a um conceito de natureza, no sentido de a sua inteligibilidade ser exaltada pela redução dos fenômenos que a envolvem ao conceito geral de energia. Porém, quando Freud diz de uma energia livre e privilegia o campo da sexualidade, ele impede que a natureza apareça como fornecedora de sentido, em um plano positivo. Essa impossibilidade, em *Além do princípio de prazer* (1920/2020a), torna possível a articulação fundamental entre a teoria das pulsões e a reflexão da natureza como espaço de manifestação de certa “negatividade”.

#### 4.2.2 A morte é o destino – uma autonomia freudiana da pulsão de morte?

Com base nas discussões sobre os caminhos teóricos da pulsão até aqui, é possível dizer de uma autonomia da pulsão de morte em relação à pulsão de vida no quadro da teoria pulsional freudiana? Garcia-Roza (1990/2015) afirma a existência de uma autonomia da pulsão de morte, com o preço de inverter a teoria de Freud ao afirmar que a pulsão de morte evita a repetição do mesmo.

Garcia-Roza (1990/2015, p. 133) entende essa autonomia como uma “pulsão de morte cuja energia não seja a libido” e defende que o verdadeiro *Além do princípio de prazer* (1920) se encontra em *O mal-estar na civilização* (1930/2010b), sendo ali o pouso firme de uma autonomia da pulsão de morte, em detrimento das proposições inconclusivas do texto de 1920, segundo o autor. No texto de 1930, a autonomia da pulsão de morte se daria pela pulsão de

destruição, e Freud afirma que não se trata de uma reformulação da teoria das pulsões, e sim de atribuir maior gravidade a algo já esperado desde *Além do princípio de prazer*, e com sua origem alocada em *Introdução ao narcisismo* (1914/2010a). Até o momento teórico da escrita de *O mal-estar na civilização* (1930/2010b), as manifestações da pulsão de morte ainda eram atribuídas ao sadismo e ao masoquismo, enfatizando a articulação entre pulsão de morte e pulsões sexuais; nesse momento, era como se algo da destrutividade não pudesse ser autônomo, e essa estivesse sempre vinculada à trilha da sexualidade. Já no texto em questão, Freud reconhece a “ubiquidade da agressão e destruição não eróticas” e que não se trata apenas de o próximo ser um objeto sexual ou auxiliar das nossas trilhas psíquicas, e sim “uma tentação para satisfazer nele uma agressão, explorar sua força de trabalho sem recompensá-lo, usá-lo sexualmente sem seu consentimento, despojá-lo de seu patrimônio, humilhá-lo, infligir lhedores, martirizá-lo, assassiná-lo” (p. 76).

Reconhecer a autonomia da pulsão de morte com base nesse recorte de escrita e de contexto, para Freud, não era tarefa fácil. Além de reafirmar algo de sua proposta teórica e de rebater contrapropostas como a de Jung, reconhecia-se ali algo da maldade inerente da condição humana (Garcia-Roza, 1990/2015). Agora não se trataria mais de uma sexualidade que, regida pelo princípio de prazer, fazia da agressividade uma das vias ou dos caminhos para alcançar a sua satisfação, e sim um atributo inerente, originário da raça humana.

Para Freud, é comum tomarmos a direção da pulsão de morte como algo desagregador, desmantelador e o maior obstáculo para a civilização e seus movimentos gregários. Como se a civilização estivesse a serviço de Eros, e a pulsão de morte funcionasse como uma ajuda contra, uma potência destrutiva dessa unidade de Eros, uma disjunção e uma recusa a essa permanência. Logo, as pulsões sexuais teriam o caráter conservador que, além de atuar para que se chegue a essa unidade, trabalha também para mantê-la, e a pulsão de morte seria fonte de renovação.

A pulsão de morte é anti-natural (como diz Lacan), e anti-cultural (segundo Freud), não no sentido dela ter como alvo a destruição da natureza e da cultura, mas no sentido de colocar em causa tanto uma como a outra, de recusar a permanência do “mesmo”, de provocar na natureza e na cultura a emergência de novas formas. (Garcia-Roza, 1990/2015, p. 135)

Assim, para Garcia-Roza, a pulsão colocaria em causa o natural, se por ela e a partir dela “o natural tem que ser recriado, sua identificação com a vontade de destruição é legítima” (p. 135). Desse modo, podemos dizer que há uma dimensão de historicidade da pulsão por meio de sua insistência; ou seja, é porque se dá uma presença insistente da pulsão no psiquismo, e por essa estar atrelada e se referir diretamente ao que é memorável ou memorizado, que há historização.



Ainda no raciocínio inicial, Freud aponta que a civilização, aquela a serviço de Eros, pretende agrupar os indivíduos em totalidades cada vez mais abrangentes, até que se alcance a grande totalidade da humanidade. Garcia-Roza (1990/2015) defende que, se partirmos da singularidade individual até essa totalidade da humanidade, estamos diante de um processo de indiferenciação constante. “A verdadeira morte — a morte do desejo, da diferença — sobrevém por efeito de Eros, e não da pulsão de morte” (p. 137). E, se tomamos o desejo como “pura diferença”, Eros estaria imbuído de um projeto de indiferenciação crescente que desembocaria em uma totalidade da humanidade.

É importante pontuar que, diante de uma seção que se mostra central para dar sustentáculo ao argumento metapsicológico principal da pesquisa, o diálogo com as proposições de Garcia-Roza não é sem furos, uma vez que é justamente a potência dispersa, indeterminada, não memorizada (mas nem por isso menos presente/expressa/invocada) que confere à pulsão de morte sua autonomia criativa. Longe de ser um “não histórico” (que só se justifica por essa correlação questionável entre história e primazia do simbólico), trata-se do real da história, do corpo, do que retorna enviesado, em *blue note*.

#### 4.2.3 Freud e a estética negativa: préstimos possíveis

O texto *O infamiliar* (1919/2019) evidencia uma possível estética negativa que faria oposição à estética do agradável. Desde os exemplos clínicos que o fizeram questionar seu princípio do prazer, somados a um obscurecimento do desejo frente às fronteiras do feio e do bonito, pode-se afirmar que Freud é artífice dessa estética negativa em toda a extensão de construção da teoria psicanalítica. Ainda na esteira da experiência do *Unheimlich*, Freud demonstra que “é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (p. 33).

Das trilhas comuns sobre a produção do estranhamento, Freud circunda a proposição do autor acerca dos objetos terem, por vezes, alma. Essa alusão, que direciona para exemplos como bonecos de cera e autômatos, leva Freud a procurar substância nos contos fantásticos de E.T.A. Hoffman, sobretudo em *O homem de areia*. Souza (2008) destaca que, quando se trata de fenômenos de automatismos, vemo-nos diante de uma certa autonomia do mecanismo, o que é uma característica própria a toda estrutura de repetição. Para o autor, “O sujeito que vivencia esta compulsão de repetição experimenta a sensação de sentir-se excluído. A lógica da compulsão de repetição se apresenta diante dos nossos olhos como algo autônomo e que está mais além do nosso controle” (Souza, 2008, p. 128).

É por essa forma de funcionamento que Freud faz uso de vários exemplos clínicos e do cotidiano que evocam o destino como a força maior que conduz àquela repetição, para dar conta desses tipos de fenômenos. O que Freud sustenta em sua descoberta do inconsciente, e que definitivamente o interessa na estrutura da repetição, é uma lógica escondida que escapa do domínio do sujeito. Diz de um lugar de assujeitamento radical. Enquanto Jacques Lacan propõe que pensemos a compulsão de repetição como insistência de uma cadeia significante.

No conto *O homem de areia*, a repetição é marcada pelo signo da diferença, e sua análise leva Freud à questão do duplo, um ponto central sobre o tema da repetição. Freud busca referências no livro de Otto Rank (1914), e desenvolve a ideia do duplo como algo construído para fazer defesa frente a uma situação de perda, seja ela real ou imaginária. Pensa-se a perda como uma aquisição e o duplo como uma possível segurança diante do desaparecimento do eu (a alma “imortal” é, provavelmente, o primeiro duplo do corpo). Psicanaliticamente, pode-se dizer que o duplo se constitui como uma espécie de resistência à castração.

O ato artístico e o ato analítico operam como a mão de um escultor do tempo, produzindo interrupções que possibilitem novas leituras da vida, novos caminhos, novos sentidos. Essas produções evidenciam uma interrogação sobre a origem e desvelam nossa desarmonia constitutiva. É por essa razão que toda obra de arte nos dá a possibilidade reflexiva de também chegar mais perto da ficção que nos constitui como sujeitos. (Souza, 2008, p. 132)

É válido ressaltar que todo o movimento de repetição se articula à questão da perda; perda do um constitutivo, perda do objeto primeiro que estamos infinitamente tentando reencontrar. Edson de Souza (2008) recorta e traz à luz o duplo também como uma metáfora da repetição de si mesmo, e que funciona como uma espécie de memória, a qual não deixaria o sujeito esquecer do seu desejo, o que justifica o reencontro com esse duplo ser da ordem do insuportável. Assim, tanto o encontro com o duplo quanto a repetição podem colocar o sujeito diante de experiências de angústia.

### **4.3 A estética e a ética: uma leitura lacaniana da pulsão de morte**

Lacan demarca que a oposição entre o princípio de prazer e o princípio de realidade permeou toda a obra de Freud, e retoma o fato de que, antes mesmo de Freud, mais especificamente em Aristóteles, já se tratava o prazer como uma “diretriz da ética” (Lacan, 1959-1960/2008a, p. 38). Para Aristóteles, o prazer perpassa o desabrochar de uma ação, no sentido de uma “energía”, termo que, segundo Lacan, “comporta em si mesmo sua própria finalidade” (p. 39). O autor faz essa introdução para iniciar sua retomada do princípio de prazer em Freud. Lacan começa sua exposição dizendo da surpresa em perceber que o princípio de

prazer em Freud é, na verdade, um princípio de inércia, já que sua eficiência diz respeito a uma função reguladora de qualquer descompensação oriunda do efeito constante de carga e descarga do aparelho psíquico.

Trata-se, diz ele, de explicar um funcionamento normal do espírito. Para fazê-lo, ele parte de um aparelho cujos dados são os mais opostos a um resultado de adequação e de equilíbrio. Ele parte de um aparelho que, por sua própria tendência, se dirige ao engodo e ao erro. Esse organismo por inteiro parece feito não para satisfazer a necessidade, mas para aluciná-la. (Lacan, 1959-1960/2008a, p. 40)

É para tanto que se faz necessário um aparelho que se oponha a esse e instaure a esfera da realidade e de chamamento da ordem e da correção desse princípio alucinatório. Conforme Lacan, “A realidade é precária. E é justamente na medida em que seu acesso é tão precário que os mandamentos que traçam sua vida são tirânicos. Enquanto guias para o real, os sentimentos são enganadores” (p. 42).

A construção teórica lacaniana acerca da pulsão de morte, sobretudo no *Seminário 7* (1959-1960/2008a), não se faz óbvia em nenhum âmbito. Entender a dimensão de mortificação trazida pela introdução da linguagem se faz necessário para navegarmos pelos aforismos comumente conectados à pulsão de morte na releitura lacaniana. A introdução da linguagem cria uma separação entre as palavras e as coisas. Hegel (2003), na obra *Fenomenologia do espírito*, no capítulo VII, argumenta que a compreensão da realidade funciona como um assassinato. E Lacan (1959-1960/2008a) retoma essa posição de Hegel, pontuando que, ao trocarmos a coisa pela palavra, matamos a coisa. Mortifica-se. De acordo com Lacan, portanto, o simbólico já emerge com algo de mortificado, já que a nomeação é associada com o assassinato do que é nomeado. Castro (2011, p. 1413) ressalta que não é por acaso que, para Freud, o ato que funda a ordem simbólica está diretamente ligado à morte. A morte do pai da horda, seguida de seu renascimento como totem, já seria um protótipo do movimento para o surgimento do que seriam os significantes.

Toda a vida humana se desenrola da moldura simbólica, e o acesso a esse simbólico, primordialmente, deu-se pela passagem da natureza à cultura. Segundo Castro (2011, p. 1414), essa passagem acarreta que o homem funcione em um regime diferente do biológico, ou seja, ele passa a funcionar em um regime de excesso. Se Lacan (1959-1960/2008a), no *Seminário 7*, relaciona diretamente a pulsão de morte à existência de uma cadeia significante, é também pela mortificação inerente da passagem da natureza à cultura. A partir do momento que existe linguagem, que existem significantes e suas cadeias, existe mortificação. A mortificação nasce com a palavra, apontando na direção de algo originário, fundador. Nesse sentido, o psicanalista afirma que “Se tudo que é imanente ou implícito na cadeia dos eventos naturais pode ser

considerado como submetido a uma pulsão dita de morte, não é senão na medida em que há a cadeia significante” (p. 254). Logo, o simbólico representaria um registro que carrega consigo sempre algo de artificial (devido à passagem da natureza à cultura), e que é agregado ao organismo humano, mortificando-o. A concepção da pulsão de morte como ingrediente e preço da cultura é exemplificada por Freud em *O mal-estar na civilização* (1930/2010b). E, com efeito, como afirma Lacan (1959-1960/2008a), “a pulsão de morte deve ser situada no domínio histórico, na medida em que ela se articula em um nível que só é definível em função da cadeia significante” (p. 253). Se articula ao preço de uma certa mortificação, mas invoca, entoa, ressurgue, canta.

Essa natureza artificial, para Freud, seria a pulsão, que ele caracteriza como um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, respondendo como um representante psíquico aos estímulos que têm origem no interior do corpo e que “alcançam a alma, como uma medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal” (1915/2020b, p. 25). Assim, a pulsão implicará sempre algo da artificialidade, da repetição, do que excede ao princípio do prazer como um elemento destrutivo e disruptivo. Em contrapartida, Lacan (1959-1960/2008a) lê a pulsão de morte como tendência à destruição da ordem já existente, como algo que “põe em causa tudo o que existe” (p. 254). Portanto, a pulsão atuaria como empuxo à criação. Ela se constitui como “vontade de criação a partir de nada, vontade de recomeçar” (p. 260). Dessa forma, o psicanalista reconhece os dois lados ou a ambiguidade da pulsão. “A pulsão como tal, e uma vez que é então pulsão de destruição, deve estar para além da tendência ao retorno ao inanimado. Vontade de destruição. Vontade de recomeçar com novos custos” (p. 259).

Didier-Weill (2014) pontua a forma como a clínica psicanalítica nos lembra continuamente a mesclagem entre os registros do real, do simbólico e do imaginário. A palavra aparece como nodulação e se apresenta como expressão do sofrimento que incide sobre o corpo do analisando. O fato de a ênfase desse sofrimento se dar pelo corpo e obter algo de vazão pela palavra, acentua “o mal-estar que o sujeito pode experimentar na maneira que habita o próprio corpo” (p. 59), e assinala que, após sua inserção na cultura, perde-se a fascinante naturalidade do corpo do animal. Seria possível, diante desse desconforto na própria pele — por vezes mergulhado na depressão e afetado por uma força gravitacional mais pesada que todos os astros, evidenciando o “cadáver potencial” do corpo que o acompanha —, reencontrar o sabor de um cotidiano leve e sem angústia? Para o autor, um trabalho analítico poderá reerguer esse corpo curvado à imaterialidade do corpo-cadáver, uma vez que se é lembrado de que é provido do

véu<sup>13</sup> da palavra ou, quem sabe, provido da música, que esgarça a pele do Outro e faz aparecer um real no semblante.

Lacan auxilia na releitura ou na leitura criativa desse elemento disruptivo, destacando-o como “motor da cura”. O autor redimensiona o problema clínico da pulsão de morte e nada contra a corrente que visa limitar a destrutividade da pulsão de morte na tentativa de unificação de processos após os filtros das elaborações possíveis (lembrando que o projeto freudiano é de tudo elaborar para que não haja resto). Para Lacan, a unidade imaginária de Eros seria a expressão maior de uma potência colonizadora, logo, o objetivo torna-se a ruptura dessa unidade para que o sujeito se emancipe, em certa medida, das amarras narcísicas dos mecanismos de introjeção e projeção do Imaginário. Lacan mantém a ideia freudiana do retorno ao inanimado, ou seja, a ideia de pulsão como retorno em direção à morte, porém aqui se trataria da morte simbólica do mesmo, da repetição, desse lugar que pode ser de uma submissão insuportável, refém do que se engendra do registro Imaginário.

Carrega-se também, no cerne desta pesquisa, a crítica à ideia de harmonia e equilíbrio. O apagamento das pontas soltas e desordenadas, a tendência clara à uniformidade que encontramos no fazer ciência permitem-nos ler o princípio básico de que o pensamento se protege e nos protege da transitoriedade. Souza (2001) relembra Freud, ao dizer da compulsão de repetição em sua face de resistência ao novo, de busca do mesmo, que desenha o limite de nossa capacidade de agir, de pensar e de viver.

Um dos atributos que caracteriza o blues primitivo é uma quantidade incomum de repetições que resulta numa forma de música distinta. A música americana nas duas primeiras décadas do século XX — tanto a música popular conhecida como Tin Pan Alley ou a música gospel das igrejas ministradas por afro-americanos — era configurada em direção a um formato de dezesseis compassos. O blues, por outro lado, se ofereceu em um formato de três versos e doze compassos.

O formato do verso em AAB, quando realizado por músicos de blues, é caracterizado por um tipo específico de repetição, a partir também de uma variação, em que a linha A, quando repetida, é cantada sobre um acorde diferente do que o foi a primeira vez. E os músicos com frequência ornaram a linha que se repete “em uma série de ajustes microtonais, às vezes com

---

<sup>13</sup> Para Didier-Weill (2014), o véu entra aqui com o seu poder originário de humanização, remetendo à vestimenta, que cobre o real do corpo, e à palavra, que cobre o real da expressão. O reerguimento também é trilha do movimento original necessário ao *homo erectus*, resultante de uma força que, segundo o autor, “não é a do músculo”.

elisões ou enfeites líricos, que destacam essa mudança de acorde de maneiras sutis, mas importantes” (Gussow, 2018, 8º parágrafo).

Há uma diferença suficiente entre as duas interações entre a linha A, a ponto de conseguirmos cernir qual delas é a pergunta e qual é a resposta, na estrutura pergunta-e-resposta do blues. A partir de um viés subjetivo, é quase como se o blues promovesse a experiência de uma declaração, que propõe uma orientação emocional ou estilística para as más notícias da vida, depois reprime ou repete essa afirmação de uma maneira que sugere uma possível variante na postura inicial ou, por outro lado, uma intensificação da postura inicial.

Gussow (2018) exemplifica com o trecho “I hate you/I *hate* you/Take the damn house and your little dog too”, como a raiva que alimenta uma separação, exposta a partir desse lugar de um possível lirismo do blues. A “mágica da música é originária” (Gussow, 2018, 9º parágrafo), e nessa urgência em expor as dores da devastação amorosa, um certo tipo de queixa que, repetida imediatamente após sua enunciação, pode dar gravidade à sua profusão, ao mesmo tempo que abre vias para uma mudança de posição. O autor argumenta que, ao repetir as acusações dessa maneira, o blues enfatiza o ódio romântico com metáforas cujo excesso irá produzir risadas com o teor *bitter-sweet*. Gerhard Kubik (1994) defende que as repetições encontradas nos versos AAB do blues primitivo têm suas raízes em possíveis matrizes iorubas. Outros autores propõem que as origens dessa repetição remontam à África Oriental, em cadeias de ilhas entre Moçambique e Madagascar.

Em seu texto *Recordar, repetir e elaborar* (1914/2021b), ao dizer da transição entre a técnica analítica que comportava a hipnose e aquela que se ancora na associação livre, Freud revela que o paciente não mais se lembra do que foi esquecido e recalado, ele agora atua na forma de uma repetição, sem saber que repete; e que, fundamentalmente, começa o tratamento quando há essa repetição. Esse ponto de partida bem recortado suscitou em Freud a gana de esclarecer a relação direta entre a “obsessão da repetição” (p. 155), a transferência e a resistência, chegando brevemente à conclusão de que a transferência seria um fragmento de repetição, reatualizado no tratamento, e que “a repetição é a transferência do passado esquecido não apenas para o médico, mas também para todos os outros aspectos da situação presente” (p. 155). Logo, Freud ressalta no mesmo texto que, ao iniciar o tratamento, o analisando tem enormes chances de se entregar à obsessão da repetição em todas as dinâmicas e relações que estiverem em voga simultaneamente em sua vida. Entretanto, como ressalta Souza (2001), o fio da repetição e suas amarras podem ser perceptíveis no enredo da vida de quaisquer sujeitos, estando eles submetidos ao processo de análise ou não.

Freud faz uma distinção entre a compulsão à repetição infantil e adulta. Dessa forma, ele considera que a criança repete de modo a dominar o conteúdo desagradável, seguindo sem contrariar o princípio de prazer (Garcia-Roza, 1986/1993). Tanto na arte como na psicanálise, a construção de sentido sobre o que resulta da repetição e de processos repetitivos se pauta no que surge daí como campo de possibilidades criadoras.

A esperança freudiana é de que, com a trilha recuperada e reconstruída em análise, fiquemos mais próximos de nossas próprias ficções, olhando assim o monstro que adormece em nosso colo de frente, gerando o incômodo (desconforto; estranhamento) suficiente para um possível despertar. “Aqui encontramos um dos valores essenciais da arte no seu trabalho de tirar o sujeito do seu sono cotidiano. Perfurar o hábito com a interpretação desestabilizadora orienta o horizonte da arte” (Souza, 2001, p. 125). Faz-se necessário perguntar quais são os possíveis outros desenhos diante da história que se produz. É possível criar algo novo?

Pereira (2011) propõe a hipótese da “perdição criadora” e caracteriza que na clínica da neurose o neurótico se fixa, se paralisa e se engessa em torno do compromisso com o seguimento de uma história própria, esforçando-se em cálculos que mantenham a coerência entre o que ele diz e o que ele faz. Em outras palavras, ele se esforça para preservar o que considera ser sua identidade e todos os encargos sociais que estabeleceu em torno dela. E procura manter-se sempre em campo seguro para as lutas travadas entre os conflitos internos e os externos de seu cotidiano. Segundo a autora “o neurótico tem medo de reconhecer desejos incompatíveis à imagem de si: rejeita perder-se, mesmo que experimente sofrimento mantendo-se fiel a uma mesma imagem” (p. 21), preferindo assim, contentar-se com o ganho secundário de suas tormentas, até que esse se torne insuportável e o sujeito se movimenta em direção a procurar outras vias possíveis.

Escolhemos o conceito de pulsão de morte como alicerce para nossa argumentação e o relacionamos com a repetição, no ponto em que ele se destaca como retorno a um estado anterior e como resistência ao novo em suas mais abrangentes acepções, seja dentro do processo de análise ou ao negar possíveis caminhos vitalizados, em detrimento disso que é anterior. A ideia de pulsão de morte tem seu fundamento na proposição de que todo o organismo vivo anseia sua morte (Freud, 1920/2020a). Freud constrói o corpo teórico da psicanálise baseado em horas dedicadas ao campo do amor e da sexualidade, porém defronta-se constantemente com algo que se assemelhava a um instinto de morte, devido à sua inexorabilidade. O autor percebe que a vida poderia se tratar de uma resistência ao empuxo para a extinção. Pereira (2011) ressalta que é importante não perder de vista que essa constatação freudiana não tem como objetivo nos

empurrar para o abismo, ao contrário, “Freud nos aponta o abismo, para nos deixar mais despertos e atentos. E mais do que nunca ligados à vida” (p. 22).

#### 4.3.1 Entropia e criação

A ideia de pulsão de morte fundamenta-se na proposição de que todo organismo vivo aspira à própria morte. O texto *Além do princípio de prazer* (1920/2020a) apresenta ideias diretamente ligadas aos progressos da termodinâmica, uma vez que o conceito de pulsão pode ser facilmente colocado em paralelo com o conceito de energia, advindo da física. São ambos conceitos imprecisos e indispensáveis em seus respectivos campos.

O que hoje chamamos de energia, na física, é resultado da descoberta do fenômeno de conversão pelo físico James Prescott Joule (1818-1889). Joule observou que, em qualquer processo físico-químico, algo se transformava, ou seja, convertia-se, porém, mantinha-se constante em quantidade. *A posteriori*, esse algo foi chamado de energia. Sua observação leva à formulação da primeira lei da termodinâmica, acerca do princípio de conservação de energia. Na esteira de Joule, os cientistas descobriram que uma parcela dessa energia se dissipava durante o processo e era convertida em agitação térmica, e ainda que todas as formas de energia tenderiam a essa conversão. A partir daí, formula-se a segunda lei da termodinâmica, em que todo sistema físico isolado tende na direção da desordem gradativa e crescente, espontaneamente. Os sistemas tendem à própria dissolução e percorrem diferentes caminhos até seu estado último.

Nesse sentido, o conceito freudiano de pulsão evidencia essa característica em sua face de apreender a vida como uma constante evitação da morte, sendo o aparelho psíquico nossa máquina, responsável por transformar nossa energia no que chamamos de vida. Uns com maior eficiência, outros não.

Para centralizar nossa investigação na criação a partir da destruição, retomaremos o modo como a psicanálise agregou o conceito de entropia, originário da física. Com base na segunda lei da termodinâmica, formula-se o conceito de entropia, que é a medida em graus da desorganização de um sistema. A máxima entropia diz do equilíbrio ótimo, pois abrange todas as forças conflituosas possíveis. A psicanálise incorpora o conceito de entropia no *Seminário 2*, quando Lacan (1954-1955/1985) enfatiza se tratar de um conceito indispensável ao nosso pensamento. Porém, como foi descrito na seção de método do referido trabalho (p. 16), é importante destacar que Freud construiu a teoria do aparelho psíquico baseada nas leis da termodinâmica, logo, Lacan formaliza o uso do conceito de entropia pela psicanálise, mas Freud já havia aberto os caminhos.



Na arte, a entropia poderia dizer das possibilidades de criação em graus de liberdade antes não pensados. Por exemplo, o jazz bebop, em que os músicos criaram uma nova escala, acrescentando uma nota na escala anterior, para poderem improvisar os acordes dominantes. A escala bebop é considerada apenas ruído por uns e o suprasumo da criação musical por outros. É possível perceber um estranhamento até nos mais iniciados ouvidos diante do álbum *Expression* (1966) e das últimas apresentações de John Coltrane (1926-1967). Algo de uma ininteligibilidade chega à plateia, enquanto para o músico (Scheinfeld, 2016) essas últimas criações o levaram ao místico, à rendição, ao mais próximo do absoluto que alguém poderia chegar.

Em relação à entropia, incorporada pelo campo artístico, Castro (2011) ressalta que os que produzem arte a partir dos graus de desordem da entropia “experimentam a agitação da imprevisibilidade, mas acabam por impor uma nova organização. Eles escolheram os elementos de seu discurso em repertório mais amplo do que o usual, e os agruparam de maneira diferente” (p. 29). A entropia tem relação direta com a morte e com a desordem, porém também se relaciona com a criação, uma vez que possibilita algo de novo que está além do código vigente, seja ele a escala musical ou a repetição mortífera cotidiana do sujeito ordinário.

Para a psicanálise, a desordem é uma expressão da pulsão, do excesso da pulsão que invade o sistema nervoso com oceanos de energia, demandando escoamento imediato e a qualquer custo. O ato de criação e o ato analítico seriam como respostas ao excesso pulsional do sujeito. Ambos despertam novas formas, mas não significa que serão perenes. Sua durabilidade dependerá diretamente da força do que se produziu perante a força de repetição resultante da pulsão. Logo, como aponta Miles Davis (1926-1991) na epígrafe desse trabalho, é necessário que o percurso gire em torno de mudança, e que tudo permaneça o mesmo o menos possível.

#### 4.3.2 *The Blues e seus nomes: Die Sache da música black*

A entropia, a aleatoriedade e tudo o mais que escapa à composição são suficientes para levar o psicanalista a se questionar acerca do que ultrapassa a intenção do artista e que não se encontra sob o domínio da representação. Segundo Duarte (2013), a música teria se alocado no que o pesquisador cunhou como conceito de Irrepresentação. A natureza do musical prescindiria do recurso a um objeto-representação, localizando-se entre o aquém primitivo e o além formal; entre o inefável e o indizível (Gontijo, 2017). A partir das vias abertas por Vladimir Jankélévitch, exploradas com maestria e beleza por Clóvis Salgado Gontijo, em seu livro *Ressonâncias*

*noturnas: do indizível ao inefável* (2017), o autor aproxima em sua obra o indefinível noturno do indefinível da música, na medida em que ambos seguem refratários a conceituações.

O autor ressalta o traço de inefabilidade da noite, e que caracteriza tantas outras experiências e objetos tidos como evasivos, transbordantes e *não todo* apreensíveis, e engrandece a importância de se manter reflexões acerca destas realidades que não podem ser totalmente apreendidas pelo discurso. Logo, ele se propõe a recorrer a uma abordagem negativa, uma vez que essa já implica uma certa consciência dos limites da linguagem, e declara que “iluminar a noite com um conceito claro e distinto seria simplesmente desfazê-la” (Gontijo, 2017, p. 125).

O método que dá gravidade aos frutos de experiências de negação, escolhido e utilizado por Jankélévitch (1985/2018) para dizer da música, da noite e do seu entrelace, tem como objetivo não reduzir ou sequer negligenciar o que há de inesgotável em cada um dos objetos e, consequentemente, em sua relação. Esse tipo de abordagem e de aproximação coaduna com a forma que pretendemos conduzir nossa pesquisa, uma vez que não há a intenção de psicanalisar ou de reduzir a trajetórias inertes o recorte das obras escolhidas como representantes da estética blues para o trabalho.

Inicialmente, nossa proposta foi a de que houvesse uma aproximação entre a estética blues como esse objeto evasivo que representa, sem esgotar, *a Coisa Blues*. A aproximação entre a Coisa [*das Ding*] e The Blues se daria pela característica originária e plural da expressão “The Blues” entre as representações possíveis de se recolher no que chamamos de estética blues. Porém, percebemos que a pluralidade dos nomes que envolvem o blues e sua estética estaria relacionada a *Die Sache*, ou seja, um produto coisificado possível da *das Ding* que faria referência ao movimento diaspórico. O blues seria um dos produtos possíveis ante o impossível de nomear da diáspora.

A Sache é justamente a coisa, produto da indústria ou da ação humana enquanto governada pela linguagem. Por mais implícitas que estejam inicialmente na gênese dessa ação, as coisas estão sempre na superfície, estão sempre ao alcance de serem explicitadas. (Lacan, 1959-1960/2008a, p. 60)

A coisa, fruto comestível da Coisa. O que não nos impede de passear pelos nomes dessa também valiosa coisa blues. O dicionário *Merriam-Webster* (n.d.) define the blues como “um sentimento de tristeza, de depressão<sup>14</sup>”, como algo que se contrai como uma doença “I’ve got a case of the blues”. No tema *I Am the blues* (1970), de Willie Dixon (1915-1992), o músico se

---

<sup>14</sup> Tradução nossa. No original: “a feeling of sadness or depression”.

identifica com a expressão após versos<sup>15</sup> em que narra ter sido maltratado, em que diz ser o lamento de cada mulher que sofre, o murmúrio de cada homem moribundo, o último a iniciar e o primeiro a começar, ele é o Blues. Já no tema *Just won't burn* (1998), de Susan Tedeschi, a cantora se refere ao blues como a única coisa capaz de fazê-la seguir<sup>16</sup>, apesar do sofrimento. São vastas as representações da coisa Blues nos registros das canções do estilo musical, nos poemas que a utilizam como referência, nas narrativas de quem a vive como história.

Façamos, aqui, uso da noção de Real construída até o *Seminário 7* (1959-1960/2008a), somada à leitura lacaniana de sublimação, como uma tentativa de reorganização de algo em torno do vazio, para auxiliar na aproximação entre a psicanálise e o nosso objeto de estudo. O *Seminário 7* seria uma espécie de divisor de águas na ênfase dada por Lacan ao registro do Real, indicando que a experiência analítica seria dessa ordem, e não mais eminentemente simbólica. A partir daí, o autor centraliza o problema da ética da psicanálise no Real da experiência e não em seu ideal. Ao privilegiar um dos três registros, o cerne do que seria uma experiência psicanalítica, para Lacan, também se modifica.

É nesse seminário que Lacan centraliza a ética no Real, no vazio. Trata-se, portanto, da ética do desejo, da falta e não das obrigações e mandamentos morais. Se o desejo é falta, a ética fundada no desejo, que a prática analítica faz emergir, não poderia ser concebida com base em um ideal universal (Chaves, 2006), e sim como Real da experiência de análise. Lacan articula a falta à noção de *das Ding*, trabalhada por Freud no texto *O projeto para uma psicologia científica* (1895/1969c). O Real, no *Seminário 7*, refere-se à oposição entre princípio de prazer e princípio de realidade, em que um além do princípio de prazer, proposto por Freud (1920/2020a), seria o limite entre esses pares de opostos.

Assim, Lacan (1959-1960/2008a) relaciona o Real ao conceito freudiano de pulsão de morte. A realidade psíquica seria o próprio território de um além do princípio de prazer. Nesse ponto, ele retoma a dimensão freudiana de *das Ding* como o Outro com quem lidamos desde a infância e que se mostra em duas faces: a do semelhante e a do além do semelhante (Chaves, 2006), do Outro inominável. Dessa forma, para Lacan, a retomada se faz nessa segunda dimensão, que seria o Real da Coisa. A Coisa seria aquilo que resiste a qualquer tentativa de representação ou de significação total. Dessa forma, ela evoca a falta, uma vez que é definida como o elemento “em torno do qual se orienta todo caminho do sujeito” (Lacan,

<sup>15</sup> Tradução nossa. No original: “I know the world knows ive been mistreated/I am the moan of suffering women/I am the groan of dying men/I am the last one to start/But i am the first one to begin/Ohh i am, ohh i am the blues”.

<sup>16</sup> Tradução nossa. No original: “Oh! I’m feelin’ kinda tired/And I don’t know just what to do/Oh but I know I’m gonna be alright/’Cause these blues will pull me through Pull me through...”.

1959-1960/2008a, p. 67). Ela é o lugar vazio que na arte é tido como central, e o artista seria capaz então de trabalhar circunscrevendo esse vazio, sem violá-lo.

## 5 TURNAROUND

No jazz, um turnaround, ou uma reviravolta, segundo Randel (2002), é uma passagem no final de uma seção que leva à próxima seção. Esta próxima seção é mais frequentemente a repetição da seção anterior ou da própria música inteira. No blues, o termo turnaround refere-se a uma figura musical tocada sobre o primeiro e o quinto acorde, nos dois últimos compassos, resultando na fórmula necessária para a repetição da música. Muitos turnarounds clássicos do blues são construídos com uma frase simples que desliza de forma decrescente na escala cromática, isto é, em semitons, da sétima à quinta nota do primeiro acorde. Nesse caso, muitas músicas de blues começam com um turnaround; começam com uma reviravolta. Ao longo da história do blues, os artistas se serviram dessa figura simples como base para construir reviravoltas mais elaboradas, e que podem ser transpostas e transmitidas livremente de uma canção de blues para outra.

No percurso da dissertação, escolhemos nomear a última seção como turnaround, para, além de configurar a passagem final do texto, marcar também a via de nosso encontro de forma mais direta com as obras, reenviando-nos para a trilha que tentamos construir até aqui, na esperança de formar uma canção em seus três tempos: *intro*, *chorus* e *turnaround*.

### 5.1 Miles Davis: ética e estética no jazz

Miles Dewey Davis III (1926-1991) foi um trompetista e compositor norte-americano, reconhecido como um dos maiores nomes e subversores da história do jazz. Dentro do oceano de passos fora da curva de Miles Davis, dar entrada na renomada faculdade de música Juilliard, aos 18 anos, foi um dos primeiros. Em meados da década de 1940, obter educação superior para aperfeiçoar a habilidade com qualquer instrumento era visto como uma ameaça ao *feeling*, uma vez que, ao educar sua arte, ela poderia soar como a “arte dos brancos” (Davis citado em Nelson, 2019). Miles Davis tem em sua discografia assustadores 61 álbuns de estúdio, 39 álbuns ao vivo e pelo menos 46 compilações. Para nosso trabalho, os números exorbitantes deflagram a absurda potência criativa de Miles Davis, sempre avesso à sua última criação e ávido com todo o novo universo que se tornaria a próxima.

Miles Davis alcança o reconhecimento como o músico genial que revolucionou o jazz, mas como todo legado tem um início, o do músico foi tocando o blues. No fim de abril de 1945, no mês que antecedia seu aniversário de 19 anos, data a primeira gravação de Miles Davis, como *sideman* de um sexteto que acompanhava o artista Rubberlegs Williams. Das quatro faixas gravadas, três eram peças de blues de doze compassos. Magee (2007) destaca que, em

uma dessas peças, *Bring it on home*<sup>17</sup>, já é possível localizar em Miles um músico que, imerso nos gestos do bebop, posiciona-se sutilmente, e com a hiância necessária, fora do ritmo convencional e do blues. Logo, expõe-se, nessa primeira sessão de gravação, as sementes que germinariam na tensão criativa a partir de pontos disruptivos, que permearam toda a extensão da vida e da obra de Miles Davis. A sessão de gravação em questão aconteceu próximo ao período em que Miles Davis havia se desvinculado dos estudos acadêmicos musicais na Juilliard<sup>18</sup>.

Apesar de por vezes criticar a postura da academia, principalmente acerca de um episódio que dizia da origem do blues, Miles Davis se mostrava avesso ao que chamavam de “mentalidade do gueto”, que desprezava as partituras clássicas e o conhecimento de teoria musical para a criação do jazz. O episódio que envolvia a origem do blues é apresentado no documentário *Miles: birth of the cool* (2019) em que, diante de uma professora branca que clamava a origem do blues no sofrimento e nas tormentas dos africanos escravizados no sul dos Estados Unidos, Miles Davis a interrompe com um sonoro “bullshit” e se retira da sala. Esse gesto pode ser abordado como uma recusa do artista a consentir que somente a partir daquele grau de sofrimento se teria o blues, como se esse fator sempre sobressaísse, impossibilitando o reconhecimento da potência criativa, da alegria e da genialidade *per se* do blues.

## 5.2 O afro-modernismo e o *continuum* do blues

*I have to change, It's like a curse.*<sup>19</sup>  
(Miles Davis)

Nenhum outro músico de jazz, e quase nenhum de outras searas, tão consistentemente se dirigiu a novos territórios artísticos ao longo de uma carreira tão longa como Miles Davis. Através de todas essas mudanças, no entanto, o blues atuou como um fio contínuo, substrato possível para as conexões que a partir dali se formaram, inclusive o seu engajamento claro no que foi chamado de afro-modernismo.

Ramsey Jr. (2003) vê o afro-modernismo como menos fundamentado no estilo musical ou na estética do que em um fenômeno social: a migração em massa de afro-americanos do sul rural para o norte urbano na primeira metade do século XX. O afro-modernismo se manifestaria

<sup>17</sup> Acesso à faixa *Bring It On Home (Remastered)*: <https://www.youtube.com/watch?v=JYmAC7EyBW4> [YouTube].

<sup>18</sup> Atualmente sediada no Lincoln Center, em Nova Iorque, a Juilliard School é uma reconhecida e renomada escola de ensino superior de música, dança e dramaturgia.

<sup>19</sup> “Eu preciso mudar, é como uma maldição.” Tradução nossa. Referenciado em Ian Carr (1998). *Miles Davis: The Definitive Biography* (p. 209). Harper Collins.

em esforços para justapor e misturar terrenos e atributos. Seu principal canal musical — e seu mais rico e flexível mediador — é o blues. A própria rubrica de Ramsey representa um movimento dedicado a identificar e a analisar movimentos artísticos do século XX que haviam sido excluídos pelo conceito e pela retórica do alto modernismo europeu, que, como Scott DeVeaux (1991) apontou, serviu como um quadro problemático para discutir o bebop, por insistir na autonomia da arte de forças sociais como raça, política e posição social. A dificuldade do modernismo europeu em reconhecer práticas de composição que envolviam o improvisado que emergia de sujeitos afro-americanos também não facilitou o enquadramento e o estatuto do jazz em certas categorias e análises, mantendo-o como um fenômeno de transição ou de opacidade musical por um longo tempo antes de reconhecê-lo em sua autonomia.

Lester Melrose (1970), diretor de gravação da RCA Victor<sup>20</sup>, responsável pela série Bluebirds<sup>21</sup>, tem uma famosa declaração de que os artistas de blues dificilmente conseguiam performar a mesma canção da mesma forma, mais de uma vez. Se a improvisação pode ser definida como a composição na hora da performance (Titon, 1978), podemos inferir que, naquele momento, o modo de pensar artístico acerca do improvisado é exposto de uma forma que se distingue do processo criativo recluso que pode envolver um poema, uma pintura ou qualquer outro modo de presença estética que não esteja sendo produzido às vistas de outras pessoas. Somado ao modo precário em que se deu a emergência do blues primitivo, é pungente ressaltarmos que a dinâmica do improvisado, da criação instantânea e espontânea com o que se tem nas mãos ou nas pregas vocais, é um atributo fundamental não só para o jazz, mas também na definição de estética blues.

As declarações de Davis nos convidam a considerar e a visitar seu trabalho sob essa luz transitória. Posicionado entre o norte e o sul, sua cidade natal de East St. Louis, Illinois, situava-o em uma encruzilhada na vida musical negra. A região era rica em história da música e tradições, e sua infância transcorreu sem privações severas e com relativo acesso cultural. Essa pode ter sido uma das razões (na passagem com a professora da Juilliard e não só) de seus movimentos revelarem sua crença no blues como a prova real que possibilitaria fundir ideias sobre raça, gênero, classe social e estilo musical. Era importante para Davis rejeitar não somente a noção de que o blues simplesmente expressava agruras e tormentas nascidas do sofrimento massivo, mas descartar toda a ideia de que o blues necessariamente constituía uma espécie de

---

<sup>20</sup> RCA Records é uma gravadora nos Estados Unidos, fundada como Victor Talking Company, funcionou como uma companhia independente até 1929 e ficou conhecida como RCA Victor de 1929 até 1968.

<sup>21</sup> Bluebird Records é uma gravadora mais conhecida por seus lançamentos de baixo custo, principalmente de blues e jazz e músicas infantis nas décadas de 1930 e 1940. Foi fundada em 1932 como um selo subsidiário, com um preço mais acessível, da RCA Victor.

autoexpressão transparente, não mediada por uma sensibilidade crítica nutrida e informada por escolhas artísticas. Encontramos, nesse aspecto, uma baliza importante no que tange aos esforços de reconhecimento e de definição dessa estética blues: a preservação e o uso como recurso ao registro formal, a grade teórica que é um sustentáculo para uma composição que transgride, inova, experimenta.

Das dezenas de peças de blues que Davis tocou e gravou ao longo de sua carreira de meio século, todas podem ser ouvidas como carregadas da tensão criativa afro-modernista entre a tradição de St. Louis e a arte cosmopolita. Ao abordar essa tensão constitutiva a partir da construção do afro-modernismo, Gary Tomlinson (2004) identifica ainda outra dualidade como fundamental na vida e na obra de Davis. Tomlinson escreve sobre o “fundo ambivalente de Davis... [e] valores moldados por dois status contrastantes, um étnico desprivilegiado e um econômico empoderado, dialógico, deleitando-se com a fusão de abordagens e sons contrastantes” (p. 240). O incidente da sala de aula na Juilliard agressivamente — mas apenas temporariamente — aliviou as tensões reunindo raça, classe, gênero e impulsos musicais em um único ato de desafio que levou uma vida inteira de criação musical para ser resolvido.

A estética blues afro-modernista complementa e enriquece essas visões dualistas. Apesar de todas as suas mudanças de estilo, Davis sempre encontrou uma moldura ideal para a auto e retro construção no blues, desde o suave e sofisticado em *Sippin' at Bells*, até a autoparódia de *Star People*. Em 1986, Davis encarnou o papel de um cafetão e traficante de drogas em um episódio do programa de televisão, *Miami Vice* (NBC). “Quando fiz esse papel”, relata Miles Davis, “alguém me perguntou como eu me sentia atuando, e eu disse a ele “Você está atuando o tempo todo quando você é negro” (Davis, 1990, p. 200). Quando aborda essa atuação em sua autobiografia, Miles Davis reafirma o que disse, e reforça que

Os negros estão desempenhando papéis todos os dias neste país apenas para continuar vivendo. Se os brancos realmente soubessem o que está na mente da maioria dos negros, isso os assustaria até a morte. Os negros não têm o poder de dizer essas coisas, então eles colocam máscaras e fazem ótimos trabalhos de atuação apenas para passar o maldito dia.<sup>22</sup> (p. 200)

Sobre o aceite em interpretar o papel de um cafetão, Miles Davis afirma não ter gostado da ideia, já que ele estaria endossando um estereótipo comumente ligado ao homem negro nos Estados Unidos. A experiência confrontou o artista com mais uma faceta da segregação midiática americana, globalmente reproduzida, em que, depois de uma aparição na televisão, já

---

<sup>22</sup> Tradução nossa. No original: “Black people are acting out roles every day in this country just to keep on getting by. If white people really knew what was on most black people's minds it would scare them to death. Blacks don't have the power to say these things, so they put on masks and do great acting jobs just to get through the fucking day”.



tendo construído 20 anos de carreira no jazz, o artista se viu sendo reconhecido e abordado nas ruas, e o interesse em saber quem ele era aumentou exponencialmente. Miles Davis relata que esse episódio o fez perceber que não importa o que você tenha feito ou sua genialidade no seu campo, se não aparece na mídia americana, qualquer um que lá estiver terá maior reconhecimento que você, e que a escolha de quem chega até lá está intimamente ligada aos restos da Jim Crow.<sup>23</sup>

Ainda nos rastros de uma segregação com a qual Miles Davis por vezes tinha sua reserva para lidar, o artista conta que, ao comparecer na Casa Branca em 1986 para uma honraria oferecida a Ray Charles, amigo de longa data de Miles Davis, a esposa de um dos políticos olha para ele e pergunta se estavam todos ali celebrando aquela forma de arte porque aquilo era genuinamente arte e havia nascido nos Estados Unidos, ou se estariam na verdade ignorando o jazz por não se tratar de uma forma artística europeia e por ter sua origem na cultura afro-americana. A esse questionamento, Miles (1990) responde assertivamente:

Você realmente quer saber por que o jazz não é creditado neste país? O jazz é ignorado aqui porque o homem branco gosta de ganhar tudo. Os brancos gostam de ver outros brancos vencerem como você, e eles não podem vencer quando se trata de jazz e blues porque os negros criaram isso. E então, quando tocamos na Europa, os brancos de lá nos apreciam porque sabem quem fez o quê e vão admitir isso. Mas a maioria dos americanos brancos não. (p. 202)

Miles Davis nunca levantou bandeiras, mas falava sobre raça em ato e revolucionariamente lutava para tirar o blues do berço precário e sangrento que acompanhava a sua origem. Podemos dizer que o blues nasce explicando a história, e a história segue explicando o blues, e ambos refletem um povo. Como afirma Jacques Romain, citado por Baraka (1999, p. 10), a partir da “ferrovia de ossos humanos que restaram no fundo do oceano Atlântico”, traça-se o caminho, as vidas, a tragédia e o triunfo do povo negro, desde a nau pela qual eles foram removidos/arrancados da África e transformados pelo horror dessa “viagem”, proposta para fins escravagistas mercantis, que os levaram até o sul dos Estados Unidos. Mesmo com o fim das leis separatistas do pacote Jim Crow 7, para cada conjuntura e reviravolta que transformava a vida do povo negro, assim também ocorria com a sua música. E os efeitos das navalhas separatistas ainda não cessam de serem sentidos, como canta Leadbelly (1888-1949) em sua música *Jim Crow Blues* (1930/1997): “Eu tenho viajado, tenho viajado de costa a costa/Em todos os lugares que estive, encontro algo da velha Jim Crow 8”. Nesse ponto, contamos com o auxílio dos esforços atentos de Amiri Baraka, que dedicou sua obra (e uma vida!) a identificar e a evidenciar os “africanismos” que sobrevivem e acompanham todo o

---

<sup>23</sup> As leis de Jim Crow eram leis estaduais e locais que instituíam a segregação racial no sul dos Estados Unidos.

movimento de mudança na vida, na cultura, na história e na filosofia dos afro-americanos. O autor aponta como aprendizado que os africanismos não se restringem aos afro-americanos, mas sim à cultura americana como um todo, que tem seus fundamentos e formas moldadas a partir da estética desenvolvida pelos afro-americanos.

Faz-se necessário pontuar que quando os africanos chegaram ao sul dos Estados Unidos eles eram africanos. Seus costumes, seus desejos, suas posturas diante das situações haviam sido formados para um lugar e uma vida radicalmente diferentes. Porém, vale retomar que a escravidão já existia em grande parte da extensão da região oeste da África, de onde se inicia o processo diaspórico para o sul dos Estados Unidos. Em pelo menos um dos reinos, o de Dahomey, um tipo de sistema de *plantation* foi cartografado, com um regime semelhante ao que era encontrado no Novo Mundo. Contudo, Baraka (1999, p. 1) ressalta as diferenças entre as violências de cada regime: “ser trazido para um país, uma cultura, uma sociedade, que foi e é, em termos de correlativos filosóficos, a antítese completa do que a versão deles de vida humana na terra — isso é o aspecto mais cruel dessa escravidão particular”.

Africanos que eram escravizados por africanos, ou até homens brancos ocidentais que eram escravizados por homens brancos ocidentais, viam-se em condições em que restavam ao escravo um mínimo de comunicação e trato entre dois seres humanos. Isso permitia que, esses escravos, por vezes, fossem tratados como um grupo “apenas” economicamente oprimido. Todavia, os africanos que se encontravam nos navios para os Estados Unidos, a esses “nem sequer foi concedida a participação na raça humana” (Baraka, 1999, p. 18).

Essa diferença radical entre a *Weltanschauung* América colonial e a África sobre a existência humana seria, para o autor, um dos aspectos mais importantes da escravidão no sul dos Estados Unidos. Segundo Baraka (1999), quando um homem que vê o mundo de uma forma passa a ser escravo de um homem que o vê de outra, oposta, isso resulta no pior tipo possível de escravidão. A crueldade diante da ignorância perante o que é valoroso para um povo, no âmbito dos valores e da tradição, somado às circunstâncias já terríveis de uma escravidão, determinam o que é ou não absurdo e, no ponto de vista do colonizado, isso é atroz e devastador: uma máquina de moer e demonizar presente, passado e futuro. Há em Miles Davis uma certa oscilação entre o reconhecimento do efeito aniquilador do racismo colonial e uma reação de busca de descolamento, talvez de criação a partir de restos híbridos.

### 5.3 Obras

*Kind of blue* é como um álbum atmosférico e com nuances impressionistas, para além do fato de *So what* ter como introdução um empréstimo expresso de Debussy (Grella Jr., 2015).

A intenção impressionista também aparece nas dinâmicas mais graves, na mudez frequente do trompete de Davis e na cadência mais abstrata e subtrativa da seção rítmica. Apesar de *Kind of blue* ter sido gravado praticamente sem ensaio, a disposição das faixas no álbum intenciona uma simetria. Das sete faixas, as três do meio são de blues, apesar da agressividade posta em Freddie Freeloader, tratando-se de um compasso distinto em contrapartida da balada *Blue in green*. Podemos arriscar apontar ainda a conexão, já a partir do título do álbum, *Kind of blue*, que em tradução livre seria algo semelhante a “Meio blue”, um traço subtrativo, velando e impedindo o reconhecimento imediato do blues *stricto senso*, transformando-o no fundo irreduzível de uma experiência de acentuar outras nuances, detalhes, timbres e batidas. Do ponto de vista narrativo, isso é recriar a história, sem ceder, todavia, de alguns de seus traços de proximidade com o real.

Miles Davis não só como o ícone, mas como o iconoclasta que deu à luz ao *cool jazz*<sup>24</sup> e movimentou, com as suas incessantes transformações em termos estéticos e técnicos, a música como um todo, já que inspirava e instigava uma série de artistas que se abriram a novos mundos a partir da interação e da conexão com o que se propunha a fazer. Vale pontuar que, a nível do legado artístico, o que temos como história (e análise) costuma ser arredia a mudanças, uma vez que todos os *milestones* da carreira de um artista se baseiam na mudança, instala-se aí um risco (percebe-se, até aqui, que não é como se Miles Davis se importasse com isso) de desagregar a base de pessoas que torna tudo possível, em certa medida. Como destaca Grella Jr. (2015, p. 12):

Nenhum estilo de arte pode permanecer estático: a irrelevância é um risco tanto quanto a inevitável decadência que vem de um estilo que se desenvolve em sua última medida. Mas os fãs, incluindo os críticos . . . tendem a querer que o que amam permaneça o mesmo, a regressão não é para a média, mas para um passado edênico que nunca existiu.<sup>25</sup>

O autor ressalta que esses movimentos de se tornar pioneiro de um estilo e, em seguida, transformá-lo e ser o pioneiro dessa nova forma gerada, e assim por diante, seriam algo exclusivo do século XXI, por isso a ênfase no modernismo, e que resultaram em verdadeiras obras de arte desses estilos mutantes e mutáveis. Abordamos no plural não só pela subdivisão jazzística, mas também pela semelhança dos movimentos nos pares Picasso e a pintura moderna e Stravinsky e a música clássica. Grella Jr. (2015, p. 13) aproxima o trabalho desses três artistas,

<sup>24</sup> Referência ao álbum *Birth of the cool* (1949-1950).

<sup>25</sup> Tradução nossa. No original: “No style of art can remain static: irrelevance is just as much a risk as the inevitable decadence that comes from a style developing to its last measure. But fans, including critics . . . tend to want what they love to stay the same, the regression is not to the mean but to an Edenic past that never actually existed”.

indicando que eles se encontravam no trabalho de “manter suas tradições avançando, agregando ao acúmulo de conhecimento, e a contínua vitalidade e relevância que foi o efeito direto desses três artistas, foi uma bênção para todos os outros pintores, compositores e músicos ao seu redor”.<sup>26</sup>

Outra semelhança entre os três artistas se daria na maneira em que eles se posicionam ante seu trabalho. Todos evitavam se ancorar no discurso da inspiração, dando consistência ao tributo da disciplina e da prática, gastando tempo e energia para realizar a atividade a que se propunham. O autor também menciona pontos de encontro e consistências técnicas e estéticas ao longo da carreira dos três, destacando em Miles Davis o “desenvolvimento linear e uma busca constante pelos meios mais simples possíveis”<sup>27</sup> (p. 13).

### 5.3.1 *In a silent way*

Para dizer do contexto em que se encontrava quando gravou o álbum *In a silent way* (1969), Miles Davis contorna o que estava ouvindo na época e enfileira James Brown, Jimi Hendrix e Sly Stewart, líder da banda Sly and the Family Stone como suas principais influências, marcando, porém, como algumas dessas relações se deram em uma mão dupla, principalmente com Jimi Hendrix. Miles Davis conta como o músico britânico se interessava pelo que ele e Coltrane haviam feito em *Kind of blue* e que, apesar de não ler música, tinha o ouvido cirúrgico e rápido; endossando mais uma vez a ética de fazer avançar as criações a partir do que os músicos eram capazes de fazer ou de não fazer ao redor.

Eu colocava um disco meu ou de Trane para tocar e o explicava o que estávamos fazendo. Então ele começou a incorporar coisas que eu disse em seus álbuns. Foi ótimo. Ele me influenciou e eu o influenciei, e é assim que a boa música sempre é feita. Todo mundo mostrando algo para todo mundo e depois seguindo em frente.<sup>28</sup> (Davis, 1990, p. 160)

Miles Davis diz de algumas semelhanças entre os percursos de ambos, como o maior valor dado a tudo o que eles faziam que envolvesse músicos brancos, e afirma que ele e Jimi vieram do blues, e era por isso que eles se entenderam desde o primeiro momento.

A banda formada por Miles Davis, Herbie Hancock, Ron Carter, Wayne Shorter e Tony Williams se desfez em meados de 1968, começando com Ron, que se recusou a tocar o baixo

<sup>26</sup> Tradução nossa. No original: “keeping their traditions moving forward, adding to the accumulation of knowledge, and the continued vitality and relevance that was the direct effect of these three artists was a boon to every other painter, composer and musician around them”.

<sup>27</sup> Tradução nossa. No original: “linear development and a constant search for the simplest means possible”.

<sup>28</sup> Tradução nossa. No original: “I’d play him a record of mine or Trane’s and explain to him what we were doing. Then he started incorporating things I told him into his albums. It was great. He influenced me, and I influenced him, and that’s the way great music is always made. Everybody showing everybody else something and then moving on from there”.

elétrico para as novas experimentações de Miles Davis, seguido da consolidação das carreiras solo dos outros músicos e, quando indagado sobre essa debandada, Miles Davis responde, em sua tacada tão afim com o texto freudiano *Transitoriedade* (1915/2017d):

Foi um grande aprendizado para todos. As bandas não ficam juntas para sempre e, embora tenha sido difícil para mim quando eles me deixaram, era realmente hora de todos nós seguirmos em frente. Nós nos deixamos em um lugar positivo e isso é tudo que você pode pedir.<sup>29</sup> (p. 161)

*In a silent way* se tornou um marco, datado como início do *jazz fusion*, e a faixa que intitula o álbum foi uma colaboração, como Miles Davis indica, entre ele e Joe Zawinul. Diante de algumas intrigas envolvendo o fato de Miles Davis não dar créditos suficientes para as suas parcerias, ele explica que modificou bastante a faixa original trazida por Joe, o que não agradou o músico, mas que não altera o fato de Miles Davis ter realmente arranjado *In a silent way* com base no que foi trazido. É pertinente ressaltar que Zawinul era europeu, mas de origem cigana. Foi alguém também que musicalmente tensionou o classicismo austríaco com elementos de origem “bastarda”. Tinha como marca registrada os climas mântricos e o abuso da improvisação.

No ano de 1969, o mundo também parava para contemplar festivais como o Woodstock e o Soul Summer Festival<sup>30</sup>, incendiando as gravadoras a ansiar pela venda massiva de discos para aquele contingente de pessoas, que chegava a 400 mil. Essa nova forma de experimentar a música teve efeito sobre toda a indústria fonográfica, que tentava colocar artistas como Miles Davis em sua lista de clássicos, como se o seu legado tivesse achado ali o limite, e havia ficado para trás, um clássico, e só. Miles Davis se ofendeu e se envolveu em várias discussões, rasgando na lavra esse ponto quase humilhante de ser reduzido a números que eram facilmente esvaziados ao se comparar com os artistas brancos do rock. Sobre isso, Davis (1990) diz que:

O que eles não entendiam era que eu ainda não estava preparado para ser uma memória, não estava preparado para ser listado apenas na chamada lista clássica da Columbia. Eu tinha visto o caminho para o futuro com a minha música, e estava indo em frente como sempre fiz. Não para a Columbia e suas vendas de discos, e não para tentar chegar a alguns jovens compradores brancos de discos. Eu estava indo atrás disso por mim mesmo, pelo que eu queria e precisava na minha própria música. Eu queria mudar de rumo, tive que mudar de rumo para continuar acreditando e amando o que estava tocando. (p. 162)

Logo depois, Miles Davis entra na cabine de gravação por três dias seguidos, em agosto daquele ano, para gravar *Bitches Brew* (1970). “Então aquela gravação foi um desenvolvimento

<sup>29</sup> Tradução nossa. No original: “It had been a great learning experience for everyone. Bands don’t stay together for ever and ever, and although it was hard for me when they left me, it was really time for all of us to move on. We left each other in a positive place and that’s all you can ask for”.

<sup>30</sup> Festival que fez parte do Festival de Cultura do Harlem, em Nova Iorque, organizado para celebrar a música afro-americana, mas ostensivamente ofuscado pelo Woodstock, sendo retomado, em seu único registro em vídeo, pelo documentário *Summer Of Soul (...Or, When The Revolution Could Not Be Televised* [2021]).

do processo criativo, uma composição viva. Era como uma fuga, ou motivo, que todos nós ricocheteávamos a partir dali.”<sup>31</sup> (p. 163)

Podemos abrir, aqui, uma via a se discutir, ante esse ponto que parece dizer de um imperativo de mudança — em parte um desejo, em parte uma compulsão, talvez — e o modo como as cenas musicais vão sendo transfiguradas. O impressionista cede um pouco lugar ao instrumentista minimalista, que intervém menos e se ocupa mais de cuidar das atmosferas musicais. A voz de Miles — rouca como seu trompete — acolhe ecos, *reverbers*, *delays*, e se abre a nuances étnicas mais densas, em exercícios de raiz, fundindo o atávico, o *cool* e o moderno.

### 5.3.2 *Final Thoughts*

Apesar de a proposta inicial ter se dado em torno de faixas e do feitiço de *Kind of blue*, o que se desdobrou para esta pesquisa foi o estatuto que as obras ocuparam para o artista. No rastro de Miles Davis, após meses lendo críticas e ouvindo os outros falarem de sua obra, retornamos ao simples e desembocamos em sua autobiografia, na qual ele diz de suas próprias obras, e percebemos que o que ele enobrece são os períodos em que sente as moções criativas em movimento e em consonância com o que era necessário para que ele seguisse amando o que fazia. A coerência criativa com a pulsão que o impelia para estar sempre *current*. Em suas palavras:

Nada está fora de questão do jeito que penso e vivo minha vida. Estou sempre pensando em criar. Meu futuro começa quando acordo todas as manhãs. É quando começa — quando acordo e vejo a primeira luz. Então, sou grato e mal posso esperar para acordar, porque há algo novo para fazer e experimentar todos os dias. Todos os dias encontro algo criativo para fazer com a minha vida. A música é uma bênção e uma maldição. Mas eu amo isso, não teria outra maneira.<sup>32</sup> (Davis, 1990, p. 216)

Percebe-se também como os críticos valoram pontos e contos que o artista não faz conta, e que por vezes é deveras mais simples, seco e cru do que o que é descrito ou atribuído aos seus movimentos, e principalmente ao redor de *Kind of blue*. Ele faz a seguinte declaração:

Uma das razões pelas quais gosto de tocar com muitos músicos jovens hoje em dia é porque acho que muitos músicos de jazz antigos são filhos da puta preguiçosos, resistindo à mudança e mantendo os velhos hábitos porque são preguiçosos demais para

<sup>31</sup> Tradução nossa. No original: “So that recording was a development of the creative process, a living composition. It was like a fugue, or motif, that we all bounced off of”.

<sup>32</sup> Tradução nossa. No original: “Nothing is out of the question the way I think and live my life. I’m always thinking about creating. My future starts when I wake up every morning. That’s when it starts—when I wake up and see the first light. Then, I’m grateful, and I can’t wait to wake up, because there’s something new to do and try every day. Every day I find something creative to do with my life. Music is a blessing and a curse. But I love it, wouldn’t have it no other way”.

tentar algo diferente. Eles ouvem os críticos, que lhes dizem para ficarem onde estão porque é disso que eles gostam. Os críticos também são preguiçosos.<sup>33</sup> (p. 209)

Em sua autobiografia, Miles Davis fala algumas vezes que ele levou sketches para que os músicos tocassem, de uma forma que nunca tinham visto, mas segue dizendo que aconteceu a mesma coisa com *In a silent way* (1969) e *Bitches Brew* (1970) por exemplo, dando gravidade à capacidade criativa de acompanhar os momentos e de inovar. Então, quando no prefácio do livro intitulado *Kind of blue: Miles Davis e o álbum que reinventou a música moderna*, Richard Williams (2011) enfatiza que Miles Davis “nunca mais ousou repetir o que aqueles músicos alcançaram durante os dois dias de primavera de 1959” (p. 8), algo destoava do que, para Miles Davis, foi um processo criativo quase que *continuum* e adiante, não só a partir daí. Ele reforça que, para Miles Davis, houve um ineditismo no *Kind of blue* que seguiu acontecendo no decorrer da sua obra e ressalta a liberdade do jazz instrumental uma vez que um tema com letra te diz o que pensar e um tema instrumental te faz pensar o que quiser.

A postura de Quincy Troupe (1990), poeta e escritor negro escolhido por Miles Davis para transcrever sua autobiografia, foi a de dar a voz ao Miles Davis, no tom de Miles Davis.

Miles fala em uma linguagem tonal, à maneira dos africanos do continente e dos afro-americanos do sul. Por linguagem tonal quero dizer que a mesma palavra pode assumir diferentes significados de acordo com o tom e o tom, a forma como a palavra é falada. . . . De qualquer forma, a voz que você ouve no livro é verdadeiramente Miles e se eu não tivesse feito isso, teria falhado em fazer meu trabalho.<sup>34</sup>(p. 218)

E o que daí se desabrocha é um artista a serviço da pulsão de criação, não sem ônus. Ao final do texto, Miles remete o seguinte:

A música sempre foi como uma maldição para mim porque sempre me senti impelido a tocá-la. Sempre foi a primeira coisa na minha vida e ainda é. Ela vem antes de tudo. Mas fiz uma espécie de paz com meus demônios musicais que me permite viver uma vida mais relaxada. Acho que a pintura me ajudou muito. Os demônios ainda estão lá, mas agora eu sei que eles estão lá e quando eles querem ser alimentados.<sup>35</sup> (p. 216)

O significante *curse*, “maldição” em tradução livre, se repete na fala de Miles Davis, talvez como a repercussão do *continuum* da criação, e de um comando, um Outro que se insinua

<sup>33</sup> Tradução nossa. No original: “One of the reasons I like playing with a lot of young musicians today is because I find that a lot of old jazz musicians are lazy motherfuckers, resisting change and holding on to the old ways because they are too lazy to try something different. They listen to the critics, who tell them to stay where they are because that’s what *they* like. The critics are lazy, too”.

<sup>34</sup> Tradução nossa. No original: “Miles speaks in a tonal language, in the manner of mainland Africans and African-Americans from the South. By tonal language I mean that the same word can take on different meanings according to the pitch and tone, the way the word is spoken. . . . In any case, the voice you hear in the book is truly Miles and had I not accomplished that, I would have failed to do my job”.

<sup>35</sup> Tradução nossa. No original: “Music has always been like a curse with me because I have always felt driven to play it. It has always been the first thing in my life and it still is. It comes before everything. But I’ve made a kind of peace with my musical demons that allows me to live a more relaxed life. I think painting has helped me a lot. The demons are still there, but now I know that they’re there and when they want to be fed. So I think I’ve gotten most things under control”.

e impele. É um significante que traz ainda algo do imaginário do blues, da maldição, do pacto<sup>36</sup> e do ato estético.

#### 5.4 Sublimação, a ética do jazz: “Don’t play the butter notes”

Desabrochando entre os engodos da pulsão, Lacan começa a seção destinada à sublimação relacionando-a com o sentimento ético, uma vez que essa seria uma das faces desse sentimento, contrapondo-se à sua face de interdições e de consciência moral. Seria a face designada como filosofia dos valores. O autor retoma Freud ao se questionar se estaria ele (o próprio Lacan), e os analistas de sua época, em posição capacitada para fornecer críticas ou referências à discussão da ética naquele tempo. Ainda na trilha de retorno a Freud, Lacan aponta que, nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/1969d), o autor, ao dizer das repercussões das “aventuras libidinais individuais” (1959-1960/2008a, p. 110), utiliza-se de dois termos que se correlacionam: *Fixierbarkeit*, que se aproxima da fixação com que constituímos todo o registro que busca explicar o que é inexplicável, e *Haftbarkeit*, traduzido por perseverança, mas destacado por Lacan em sua ressonância da língua alemã como responsabilidade e comprometimento, frisando que é disso que se trata ao tentar dizer da ética.

Herbie Hancock (2017) aproxima o modo como Miles Davis orientava sua lida com o jazz com uma ética do jazz. Baseado em um episódio que Herbie relata estar preso nas amarras da familiaridade durante um show com o Miles Davis Quintet, Miles Davis se aproxima do piano e recomenda que Herbie “não toque as notas óbvias/fáceis<sup>37</sup>”, o que Herbie recebe como deixar de fora as terças e as sétimas, que definiam a natureza do acorde. Ao fazer isso, percebe que um universo musical se abre fora do confinamento da interpretação mais comum, mas não sem prescindir dela. Esse movimento permitiria que as harmonias se abrissem para diversas vias, e a linha entre o errático e a criação, a desordem e o novo se torna uma membrana permeável. Uma das posturas musicais mais aclamadas de Miles Davis era a sua habilidade em fazer de qualquer acorde o ponto de partida para o improviso, transformando as contingências, por vezes provenientes do erro, em *hard music*.<sup>38</sup> Esse atributo de tudo transformar a partir de

<sup>36</sup> “*Eu e o diabo, estávamos andando lado a lado.*” Assim começa a segunda estrofe de “Me and the Devil Blues”, de Robert Johnson, artista celebrado e conhecido por encarnar a lenda urbana de que havia vendido sua alma ao diabo em troca da expertise no violão. A ideia de pacto com o diabo tem suas raízes na tradição afro-africana de hudu, em que trocas materiais são oferecidas a entidades, não necessariamente diabólicas, em troca de soluções de problemas e expertises diversas. A demonização do ritual é creditada à posição cristã inquisidora diante de quaisquer sincretismos religiosos. Pretende-se aprofundar nessa questão no trabalho de doutorado por vir.

<sup>37</sup> Tradução nossa. No original “don’t play the butter notes”.

<sup>38</sup> Aqui, faz-se uma aproximação com as *hard sciences*, que são as ciências que exploram o funcionamento do mundo natural, geralmente chamadas de ciências duras ou ciências naturais. Os estudos nessas ciências duras envolvem experimentos relativamente fáceis de configurar a partir de variáveis tangíveis e controladas, nos



um ponto desordenado, como um Lavoisier do jazz, lapida o estatuto de ética à dinâmica do processo criativo de Miles.

Ele disse: “Se você olhar para Miles, olhe para os músicos que estiveram com ele; Miles cria líderes, muitos deles.” E suponho que isso seja verdade. Então, muitos músicos olharam para mim em busca de direção. Mas não senti um peso por causa disso, por ser considerado um precursor por muita gente, o *point man*, por assim dizer. Nunca senti que era só eu sozinho. Eu não estava carregando uma carga inteira. Havia outros, como Trane e Ornette. Mesmo nas minhas próprias bandas não era só eu, nunca fui. . . . Mas esse foi o meu dom, sabe, ter a habilidade de juntar certos caras que criariam uma química e depois deixá-los ir; deixando-os jogar o que eles sabiam, e acima disso.<sup>39</sup> (Davis, 1990, p. 211)

Aproximemos aqui o alerta de Miles a Herbie com o de Lacan (1959-1960/2008a) ao abordar o perigo de se tomar o processo de análise como uma “busca de uma moral natural” (p. 110), enfatizando que há, sim, uma parte de sua ação que se apresenta como: “que tendendo a nos simplificar algum embaraço de origem externa da ordem do desconhecimento, até mesmo do mal-entendido, a nos trazer de volta para um equilíbrio normativo com o mundo, a que naturalmente a maturação dos instintos conduziria” (p. 110).

O autor retoma que desde Freud parecia haver algo dessa ética da psicanálise que resistia a ser assimilado, e que essa seria a ferramenta com a qual Freud mediria o caráter paradoxal em que a consciência moral se apresenta. Isso que resistia a ser assimilado pode se tratar de algo que nos aproxima da pulsão de morte, e que

se apresenta imediatamente com um caráter totalmente particular de maldade, de incidência má — é o sentido da palavra malvado. Freud depreende isso cada vez mais no decorrer da sua obra, até o ponto em que o leva a seu máximo de articulação no mal-estar da civilização, ou ainda quando estuda os mecanismos de um fenômeno como a melancolia. (Lacan, 1959-1960/2008a, p. 111)

Poderíamos dizer de uma ética na melancolia e nas experiências da negação de sentido a partir dessa consciência moral que se apresenta “pontilhosa por ser na intimidade de nossos elãs e de nossos desejos que a forcamos, por nossa abstenção nos atos, a ir buscar-nos” (Lacan 1959-1960/2008a, p. 112).

---

quais é mais fácil fazer medições objetivas. Os resultados de experimentos de ciências exatas podem ser representados matematicamente, e as mesmas ferramentas matemáticas podem ser usadas de forma consistente para medir e calcular os resultados.

<sup>39</sup> Tradução nossa. No original: “He said, ‘If you look at Miles, look at the musicians who have been with him; Miles raises leaders, a lot of them.’ And I suppose that’s true. So a lot of musicians have looked at me for direction. But I didn’t feel a burden because of this, because of being considered a forerunner by a lot of people, the point man, so to speak. I never felt it was just me by myself. I wasn’t carrying a whole load. There were others, like Trane and Ornette. Even in my own bands it wasn’t just me, never was. . . . But that was my gift, you know, having the ability to put certain guys together that would create a chemistry and then letting them go; letting them play what they knew, and above it”.

A postura ousada e cômica de Miles Davis nos aproxima do que se desvela diante do exercício do não senso. Encontra-se com o fundo, com o que se delinea para além do exercício do inconsciente e em que a investigação freudiana nos orienta a reconhecer o ponto por onde se desmascara a pulsão (Lacan, 1959-1960/2008a). A sublimação passa a fazer parte da nossa problemática acerca das marcas pulsionais, uma vez que é no campo das pulsões que ela se instala. Ao retomar a plasticidade das comoções pulsionais, suas sobreposições e seus destinos múltiplos, relocalizamos a obra de Miles Davis a partir do ponto que nos interessa: a criação incessante.

Inicialmente, havíamos proposto uma aproximação da dinâmica de criação musical de Miles Davis com a potência criativa da destruição, porém, no decorrer da pesquisa, descobriu-se uma obra vivificada e ancorada no movimento pulsional constante *per se*. A dinâmica de Miles Davis não se estrutura no que o destrói, ela é, em vez disso, o recorte mais absurdamente bem delineado e enriquecido da existência da dinâmica pulsional. Sua obra é construída em puro *Drang* e sua aproximação com a maldição, como declara a epígrafe desse capítulo, é pelo imperativo de criar, de satisfazer, constantemente, o que nele urge de pulsional, fazendo da questão algo maior do que a nomeação do dualismo e seus atributos.

Para mim, a urgência de tocar e criar música hoje é pior do que quando comecei. É mais intenso. É como uma maldição. Cara, a música que esqueço agora me deixa louco tentando lembrar. Sou levado a isso — vou para a cama pensando nisso e acordo pensando nisso. Está sempre lá. E eu amo que não me abandonou; eu me sinto realmente abençoado. Eu me sinto forte criativamente agora e sinto que estou ficando ainda mais forte.<sup>40</sup> (Davis, 1990, p. 217)

É como se, para Miles Davis, toda a satisfação culminasse na criação, e se, por alguma razão, essa era impossibilitada por uma via, a outra possibilidade também era essa, e a outra, e a outra, e a outra... “Quando a satisfação de uma é recusada pela realidade, a satisfação de uma outra pode oferecer-lhe uma completa compensação. Elas se comportam umas em relação às outras como uma rede, como canais comunicantes preenchidos por um líquido” (Freud, citado em Lacan 1959-1960/2008a, p. 114).

Sabemos que o anseio de que toda sublimação é possível no indivíduo é um equívoco, uma vez que lidamos diretamente com as limitações. “Alguma coisa não pode ser sublimada, há uma exigência libidinal, a exigência de uma certa dose, de uma certa taxa de satisfação direta, sem o que resultam danos e perturbações graves” (p. 114). A fonte das pulsões como algo

---

<sup>40</sup> Tradução nossa. No original: “For me, the urgency to play and create music today is worse than when I started. It’s more intense. It’s like a curse. Man, the music I forget now drives me nuts trying to remember it. I’m driven to it—go to bed thinking about it and wake up thinking about it. It’s always there. And I love that it hasn’t abandoned me; I feel really blessed. I feel strong creatively now and I feel I’m getting stronger”.

irredutível para Freud, mas, em contrapartida, a abertura para as variações sem limites a que podem ser submetidos os alvos; o *Objekt*. No que diz respeito à sublimação, Lacan retoma a posição de Freud: “O que quer que ele faça, não pode qualificar a forma sublimada do instinto de sublimação sem referência ao objeto” (p. 116). A libido viria, diretamente, encontrar sua satisfação nos objetos.

No início da pesquisa, discutimos a possibilidade de atrelar as obras aos afetos e, a partir daí, dizer de sua dinâmica pulsional. Essa ponte não se mostrou o melhor caminho, uma vez que a pesquisadora que lhes fala, por vezes, confundiu a dinâmica afetiva com a dinâmica pulsional, tendo em seu horizonte o texto lacaniano para lembrar-lhe do que se trata: “A propósito dos afetos, Freud . . . sempre insiste em seu caráter convencional, artificial, no caráter, não de significante, mas de sinal, a que, no final das contas, podemos reduzi-los” (p. 126), elucidando e relocalizando, como deve ser, sempre, o movimento do aprendiz, inerente a qualquer proposta de pesquisa.

Lacan (1959-1960/2008a) afirma ainda que “não são os afetos que dão a chave dessa experiência econômica, e até mesmo dinâmica, que é profundamente buscada no horizonte, no limite, dentro da perspectiva analítica. É algo mais obscuro, ou seja, as noções energéticas da metafísica analítica” (p. 126).

O autor destaca, porém, um afeto que ele julga de maior importância do que a que lhe foi atribuída: a cólera. A hipótese de trabalho de Lacan (1959-1960/2008a) é a de que a cólera

é certamente uma paixão que se manifesta por meio de tal correlato orgânico ou fisiológico, por meio de tal sentimento mais ou menos hipertônico, e até mesmo elativo, mas que necessita, talvez, como que de uma reação do sujeito a uma decepção, ao fracasso de uma correlação esperada entre uma ordem simbólica e a resposta do real. (p. 126)

O afro-modernismo se apresenta na tentativa e nos esforços de justapor o que é da tradição, da raiz e o que é urbano, cosmopolita. O álbum *Kind of blue* sempre se mostra como representante datado desse recorte da história da arte, como pontua Mammi (2016, 8º parágrafo), por seus atributos e “os ritmos hipnóticos, as melodias circulares, os acordes não funcionais faziam emergir uma raiz africana que já não se confundia espontaneamente com o ritmo da produção industrial, como no jazz clássico”. Ao posicionar Miles Davis entre o cientista e o xamã, Mammi (2016) aponta que Miles Davis, como artífice e personificação do movimento afro-modernista, sempre lançou mão de “conjuguar a alta tecnologia e o transe, o laboratório e a tribo”. Por vezes, essa conciliação parecia irrealizável, uma vez que “não havendo síntese possível no presente, era necessário apontar para o futuro, se colocar sempre um pouco mais além” (9º parágrafo).

Miles Davis é condenado a abrir caminhos, a estar sempre quilômetros à frente, *Miles Ahead*, como professa o título de seu álbum de 1957. Como em *Bitches Brew* (1969), que inaugura o *jazz fusion*, ou em *Tutu* (1986), no qual Miles contracena apenas com Marcus Miller e uma floresta de sintetizadores. Porém, há como denominador comum de todas essas gravações pioneiras a intuição fundamental do blues, “em que futuro e pré-história parecem coincidir por um instante” (Mammì, 2016, 10º parágrafo).

Essa mistura que carrega também o par de opostos simples/sofisticado tem o blues como conduíte musical, como um dos mais ricos e flexíveis carros-chefes em que um período artístico pode se apoiar como coluna dorsal. A recusa de Davis em fixar-se nas definições de blues como somente produto da ruína tem suas razões também na posição afro-modernista de conceber essas produções estéticas no seu recorte atual como refinamento de uma tradição. Porém, tentar refinar algo da origem ou das definições do blues pode estar diretamente ligado com um dos predicativos afro-modernistas em que o jazz surgia como uma resposta virtuosa e mais empoderada que o blues. Uma prerrogativa que poderia ser sintetizada, como demonstra Magee (2007, p. 11) em “O blues: não se vive com ele, mas não se vive com ele”, retomando uma fala de Dizzy Gillespie (1979) que afirma que os músicos de bebop não gostavam de tocar o blues, sendo seduzidos pelos efeitos de grandiosidade por vezes extraídos das mudanças excessivas em um fraseado do jazz. Dizzy reconhece que ele e Miles Davis eram uma exceção, enquanto também admiradores e apaixonados pelas possibilidades do improviso, nunca prescindiram de aquecer os dedos e os arranjos apoiados na cama quente, simples e controversa herdada do blues. Em suas palavras,

As pessoas queriam ouvir a batida e o blues, mas os músicos de bebop não gostavam de tocar o blues. Eles tinham vergonha. A mídia tornou isso vergonhoso... Quando tocava um blues, os caras diziam: “Cara, você está tocando isso?” Eu dizia a eles: “Cara, essa é minha música, essa é minha herança”. Os músicos queriam mostrar seu virtuosismo. Eles tocariam o contorno de doze compassos do blues, mas não o blues como os caras mais velhos que consideravam pouco sofisticados. Eles se ocuparam fazendo mudanças, mil mudanças em um compasso.<sup>41</sup> (Gillespie com Al Fraser, 1979, p. 371)

Seu posicionamento foi reforçado pelo de Miles, ao declarar que todos, inclusive as crianças, deveriam saber que a única contribuição cultural original dos Estados Unidos é a música que os escravos trouxeram da África: o blues, que foi modificado e desenvolvido nos

---

<sup>41</sup> Tradução nossa. No original: “People wanted to hear the beat and the blues, but the bebop musicians didn’t like to play the blues. They were ashamed. The media had made it shameful.... When’d play a blues, guys would say, “Man, you’re playing that?” I’d tell them, ‘Man that’s my music, that’s my heritage.’ The bebop musicians wanted to show their virtuosity. They’d play the twelve-bar outline of the blues, but they wouldn’t blues it up like the older guys they considered unsophisticated. They busied themselves making changes, a thousand changes in one bar”.

Estados Unidos. Para Miles Davis, música africana deve ser tão estudada quanto a música europeia.

Encaminhar a dissertação para a conclusão inconclusa a partir do processo criativo de Miles Davis, além de uma honra, é uma forma de retomar a crítica inicial do trabalho à ideia de harmonia e de equilíbrio, delineada no texto pelas referências do trabalho de Edson Luiz André de Souza. O trabalho se inicia com uma epígrafe que incita a proximidade entre a mudança e a criação. Por diversas vezes, apontamos como a resistência neurótica em permanecer na repetição se mostra como um desperdício de elã vital, em seu maior flerte possível com a morte. Sem nunca ter lido uma linha de Freud ou de Lacan (especulações da autora), Miles Davis faz como o psicanalista francês nos adiantou em seu texto<sup>42</sup> de homenagem à Marguerite Duras e antecede o psicanalista em suas proposições acerca das saídas frente à força da repetição:

Eles [os críticos] não querem tentar entender uma música diferente. Os velhos músicos ficam onde estão e se tornam como peças de museu sob a redoma de vidro, seguros, fáceis de entender, tocando aquela velha merda sem parar. Então eles correm por aí falando sobre instrumentos eletrônicos e vozes musicais eletrônicas fodendo a música e a tradição. Bem, eu não sou assim e nem Bird ou Trane ou Sonny Rollins ou Duke ou qualquer um que quisesse continuar criando. Bebop era sobre mudança, sobre evolução. Não se tratava de ficar parado e ficar seguro. Se alguém quiser continuar criando, tem que ser sobre mudança<sup>43</sup>. (Davis, 1990, p. 209)

Miles Davis encarna a dinâmica pulsional, sempre adiante, em um ato continuamente renovado de compromisso com uma das saídas possíveis ante a repetição: o novo, o fora do ciclo, o atalho na litura. Sabe-se que não foi sem demônios, sabe-se que os caminhos tiranos do que nos assedia a nível pulsional podem ser da ordem do devastador, mas sabe-se também que Miles construiu um saber-fazer e permaneceu leal a ele, sempre firme, nunca rígido, sempre aberto e disposto a consentir com a perda. Por vezes, o percurso pareceu opaco, mas fica em mim e no trabalho uma certeza, ou até uma esperança, de que o novo sempre vem e de que nós podemos acompanhá-lo. Sem prescindir das raízes, mas criando a partir delas. Criar com as memórias, costurar os afetos, redefinir as cadeias significantes e as orientações da palavra. E, assim, diante do emaranhado investigativo que é tentar dizer das marcas da expressão pulsional, finalizamos simples como o Miles Davis, intenso como a voz de Son House e *bold as love*, como Jimi Hendrix: a mesma pulsão que nos mata é a que nos impele a criar em terras arrasadas.

<sup>42</sup> Já citado e referenciado nesta dissertação na página 22.

<sup>43</sup> Tradução nossa. No original: “They [the critics] don't want to try to understand music that's different. The old musicians stay where they are and become like museum pieces under glass, safe, easy to understand, playing that tired old shit over and over again. Then they run around talking about electronic instruments and electronic musical voicing fucking up the music and the tradition. Well, I'm not like that and neither was Bird or Trane or Sonny Rollins or Duke or anybody who wanted to keep on creating. Bebop was about change, about evolution. It wasn't about standing still and becoming safe. If anybody wants to keep creating they have to be about change”.

O intermédio é a coragem. Dói a dor de um povo, dói a dor de nos desfazermos das ficções que já nos mantiveram de pé, dói a dor de exercitar um músculo inativo. É preciso coragem para criar.

### 5.5 Blues People: entre as ruínas, criação

*A ruína é consubstancial ao homem como ser falante,  
consubstancial à sua faculdade de produzir e de contar a sua  
história. (Gerárd Wajcman)*

Após a escravidão, o desespero de retornar para a África começa a ser substituído por outro, que Baraka (1999) aponta como ainda mais impossível de se alcançar, que era o início do desejo do negro em pertencer mais aos Estados Unidos, em fazer dali também sua nação, com a esperança de que “um dia o sol vai brilhar na minha porta!”<sup>44</sup> (Bronzy, 1935). O argumento de Baraka se justifica, pois, para a maior parte dos negros, a emancipação significou uma busca incessante e desesperadora por emprego. Pela primeira vez, ele precisava de dinheiro para viver, e para tanto era necessário entrar na luta violenta para se obter um mínimo de segurança financeira nos Estados Unidos, como qualquer outra pessoa pobre, e essa mudança dos *Not des lebens* é sentida também em sua música.

Dos cantos entoados pelos africanos escravizados, passando pelo blues primitivo e clássico, até o canto *scat*<sup>45</sup> dos bebopers, todos mostram referências bem delineadas que insistem e que isolam cada grupo dos demais como entidades sociais. Cada fase da música negra nos Estados Unidos emanava diretamente dos ditames de seu ambiente social e subjetivo. Mesmo com a chegada de uma relativa formalização da música negra, o blues ainda era uma música extremamente pessoal. Mesmo quando começou a expandir suas referências, permaneceu um tipo de canto que contava o que se passava com o cantor.

Essa natureza intensa e pessoal do canto do blues é também o resultado do que pode ser chamado de “experiência americana do negro” (Baraka, 1999, p. 66). As canções africanas lidavam, assim como as canções de muitas civilizações pré-colonização, com as histórias da unidade social que habitavam, geralmente, a tribo. Havia canções sobre os deuses, sobre a

<sup>44</sup> Referência ao tema *The sun's gonna shine in my door someday*, de Big Bill Bronzy, datada de 1935 e tida como um canto de esperança do ex-escravo em pertencer aos Estados Unidos como um cidadão americano.

<sup>45</sup> *Scat* é uma técnica vocal que consiste em cantar vocalizando com palavras ou sem, ou com palavras que não têm necessariamente um sentido, e sílabas, como usado por cantores de jazz, os quais criam o equivalente de um solo instrumental apenas usando a voz. Essa maneira de cantar é conhecida por ter sido criada por Louis Armstrong e por ser um dos maiores atributos de Ella Fitzgerald. *Scat* também pode ser a denominação de um instrumental vocal.

natureza e seus elementos, sobre a origem da vida do homem na terra e o que poderia se esperar depois que morresse, mas a insistência do verso do blues na vida do indivíduo, nas suas provações e êxitos individuais é uma manifestação do conceito ocidental de vida do homem, e é um desenvolvimento que só poderia ser encontrado na música de um homem negro americano.

Foi só quando os ex-escravos dominaram a língua inglesa em qualquer apropriação desta, que o blues começou a ser mais evidente do que gritos e berros. O blues é formado a partir do mesmo tecido social e musical do qual surgiu o spiritual, mas com o blues a ênfase social torna-se mais pessoal.<sup>46</sup> (Baraka, 1999, p. 63)

Mas se o blues foi uma música que se desenvolveu por causa da adaptação do negro aos Estados Unidos, também foi uma música que se desenvolveu por causa de sua posição peculiar nesse país. O blues primitivo, diferindo-se do grito e da música religiosa afro-cristã, também foi a expressão mais impressionante da individualidade do negro dentro da estrutura da sociedade americana. Dois aspectos se mostram interessantes aqui: o “mais pessoal”, que confere ao blues essa condição de fazer um sujeito aparecer, como correlato e ao mesmo tempo como excesso de suas origens coletivas; e a partir daí, quem sabe, algo da sofisticação do bebop possa se confundir com uma expectativa de distinção social do negro americano, uma senha de reconhecimento e uma promessa de algum pertencimento. Ainda que ao preço de um “*blues it down*”, de um esvaziamento de alguma marca identificatória que colocaria em cheque as expectativas de assimilação no laço social.

Mesmo que a origem do blues e o seu desenvolvimento estejam ligados diretamente a movimentos mais generalizados da população afro-americana na construção da cultura central do país, o blues ainda resta em seu ímpeto e significado pessoal para o indivíduo, para sua vida e morte completamente pessoais. Por causa disso, o blues permanece, até hoje, como uma forma de expressão atual e singular. Embora certas técnicas tenham sido padronizadas entre os cantores de blues, o canto em si permaneceu tão arbitrário e pessoal quanto o grito. Cada sujeito cantou e canta um blues diferente. A música permaneceu tão pessoal porque começou com os próprios cantores, suas vozes, e não com noções formalizadas de como deveria ser executada.

Lacan (1964-1965/2006), em *O Seminário, livro 12: problemas cruciais para a psicanálise*, traz para o debate a questão do que comporta o silêncio, marcando sua gravidade a partir do grito. Seu argumento tem como ponto de partida a obra *O grito*, de Eduard Munch e, entre as sombras finas que se afastam, relaciona o grito como aquele que sustenta a nota do

---

<sup>46</sup> Tradução nossa. No original: “It was not until the ex-slaves had mastered English language in whatever appropriation of it they made that blues began to be more evident than shouts and hollers. The blues is formed out of the same social and musical fabric that the spiritual issued from, but with blues the social emphasis becomes more personal”.

silêncio. A respeito desse aspecto, arriscaríamos pontuar que, aqui, entre os falantes da ruína que permeiam esta pesquisa, ele seria também o grito que guarda em si o silêncio ancestral que carrega a população diaspórica diante da expulsão total dos laços a que foi submetida, ao ser coercitivamente arrancada das próprias raízes.

É válido ressaltar que designamos como diáspora africana o fenômeno sociocultural e histórico que ocorreu em países além-África devido à imigração forçada, para fins escravagistas mercantis que perduraram da Idade Moderna ao final do século XIX. Há um corpo musical que emergiu de um povo que foi levado para os Estados Unidos como escravo e que, a partir do desenvolvimento do blues, *tinha que*<sup>47</sup> sobreviver (Baraka, 1999), expandir-se, reorganizar-se, continuar e expressar-se. E que por meio também dessa estética buscava reconfigurar sua condição de um povo realocado, propriedade frágil, impotente e oprimida.

O que é esse grito? Quem ouviria este grito que não ouvimos? Se não justamente que ele impõe esse reinado do silêncio que parece subir e descer neste espaço ao mesmo tempo centrado e aberto? Parece que este silêncio seja de certa forma o correlativo que distingue em sua presença este grito de toda outra modulação imaginável. E, contudo, o que é sensível é que o silêncio não é o fundo do grito; não há aí relação de *Gestalt*. Literalmente, o grito parece provocar o silêncio e, aí se abolindo, é sensível que ele o causa, ele o faz surgir, ele lhe permite manter a nota. É o grito o que o sustenta, e não o silêncio ao grito. (Lacan, 1964-1965/2006, p. 217)

Apesar da romantização dos gritos que flutuam entre a estrutura de pergunta-e-resposta do blues primitivo, sabe-se que as canções de trabalho e os gritos eram quase sempre *a cappella*, não pela escolha artística e sim pela necessidade, uma vez que teria sido extremamente difícil para um escravo colher algodão ou descascar milho e tocar um instrumento ao mesmo tempo. Por essa razão, o canto pré-blues não tinha a disciplina ou a formalidade estrita que um tipo de canto com instrumentos deve ter. O que justifica, apesar de não ser o pensamento mais intuitivo, que o blues formal tenha evoluído — após a escravidão e a exposição dos escravos à unidade cultural ocidental massiva — para uma forma que é claramente não ocidental. A forma de verso de três linhas do blues não vem de nenhuma fonte ocidental facilmente reconhecida. Mas o uso de instrumentos em larga escala também foi algo que aconteceu após a emancipação. A própria posse de instrumentos, exceto aqueles poucos feitos de modelos africanos, era rara nos primórdios da escravidão. E o grito se fez assim a via possível para fazer ver e ouvir o que não poderia ser visto ou escutado dessa produção estética que nasce no relevo da ruína.

a função que Lacan destina à arte: ‘isso a o que o artista nos dá acesso, é o lugar do que não poderia ser visto’, o que atribui à arte uma espécie de tarefa específica essencial, diversa quanto às formas que ela pode tomar segundo a época, as doutrinas e os artistas,

---

<sup>47</sup> No original, o autor utiliza a expressão “had to”, pelas vias gramaticais de que eles não teriam outra saída viva ante o processo de colonização a partir da escravidão nos Estados Unidos.



da qual nada nem ninguém, práticas ou discursos, ciências ou filosofias, poderia realizar em nosso mundo humano além dela: dar acesso ao que não poderia ser visto. (Wajcman, 2012, p. 63)

Com base na ideia do grito como o que sustenta “a nota” podemos retomar a faixa de Miles Davis, *In a silent way* para sustentar a aproximação entre o silêncio diaspórico e o corpo que grita para viver. Pulsa o corpo, exigindo satisfação! O gozo sem nome, sem imagem e sem conceito de um sujeito que é a diáspora e ao mesmo tempo o seu mais além. *In a silent way* é música, silêncio rompido, caminho de um *melos* que não recua do horror de sua origem, e que é por ela assediado, porventura atormentado. Podemos também nos aventurar na aproximação entre a figura de Miles Davis e uma imagem quignardiana/munchiana: as mãos sobre o ouvido são como o abafador do trompete — um objeto que modula o gozo, que permite fazer com ele, sem silenciá-lo. Mas se interpondo como condição para que esse gozo absoluto também não silencie o sujeito.

## 5.6 Um subtema incidental a Miles Davis e sua criação: Son House e o blues

Eddie James House Jr. (1902-1988), mais conhecido como Son House, foi um músico de blues em sua raiz. Considerado um mestre por nomes como Robert Johnson e Muddy Waters, Son House foi redescoberto a partir de um novo fôlego que o blues ganhou nos anos 1960, movimentando curiosos, entusiastas e pesquisadores a recolocar o holofote, antes nunca aceso, no seu lugar de merecimento. Son House foi um desses sujeitos que conseguiu saborear, ainda em vida, um reconhecimento tardio de sua obra que, por muitos anos, para o cantor, teria escorrido como areia seca pelos dedos. Autor de *Death Letter* (1941-1942/1965), um dos maiores lamentos que o blues já produziu, e encarnação do conflito primevo entre o blues, Deus, e o diabo.

### 5.6.1 *Death Letter Blues*

A letra de *Death Letter Blues* (1941-1942/1965)<sup>48</sup> narra a história de um homem que, logo pela manhã, recebe uma carta informando a morte da mulher que amava. Assim, a letra acompanha o desenrolar do drama vivenciado pelo cantor enquanto ele é levado a reconhecer o corpo de sua mulher no necrotério, em seguida, a participar do seu enterro e, finalmente, a voltar para casa. Podemos apontar como uma das músicas mais fatalistas do blues. O tema expõe o fim trágico de uma paixão recíproca, finalizando a música de uma forma solitária,

---

<sup>48</sup> Link para rara performance de Son House de *Death Letter Blues*. Son House *Death Letter Blues* [YouTube].

enquadrando o cantor sozinho em seu quarto, no final do dia, devorado pela tristeza. “You know I didn’t feel so bad until the good Lord sun went down/You know I didn’t have a soul to throw my arms around.”<sup>49</sup> É válido destacar que a expressão “Death Letter” pode designar também uma “carta de suicídio”, logo, a ambiguidade é sugestiva. Se na passagem da *African music* para a *American Negro music* há uma certa individualização do drama pessoal — talvez um certo efeito de fabricação de uma autoconsciência trágica —, a perda do objeto amoroso talvez desemboque no famoso apontamento de Freud (1917/2011): o que o sujeito perdeu naquilo que perdeu? Em que medida a morte do objeto reverbera na mortificação do eu e a perda libidinal repercute como reabertura de uma ferida narcísica? House experimenta um extremo literal do “matar ou morrer” — que é diaspórico e não só — e seu blues de certo modo desafia a morte, faz algo com e a partir dela.

Se *Death Letter* diz muito do blues, ela fala muito também de Son House. Os muitos elementos religiosos ao longo da letra refletem sua vida e os conflitos que envolviam a vida religiosa e a vida pagã atribuída ao blues. Cerca de três anos depois de começar a se apresentar com as suas músicas autorais, a partir de um lugar ambivalente entre o *preacher* e o *bluesman*, ele estava fazendo um show em um pequeno bar do Mississippi quando um sujeito entrou no local atirando a esmo. House foi ferido na perna, mas ainda assim conseguiu reagir e atirou no agressor, que caiu morto no bar. Mesmo o tiro tendo sido disparado alegando a legítima defesa, para um negro no Mississippi na década de 1930, isso não faria a menor diferença. Son House foi preso, condenado a quinze anos por homicídio. Porém, dois anos depois, conseguiu ser libertado, graças às solicitações do fazendeiro branco para quem a família do cantor trabalhava. A partir daí, inicia-se um dos períodos mais férteis de sua produção musical. Afinal, quem se encontrava no entrono, vivendo numa espécie de autoexílio em Lula era Charley Patton, músico considerado o pai do delta blues. Apesar da atmosfera misteriosa acerca desse período e de qualquer informação mais bem delineada sobre a biografia de Son House, guardado pela invisibilidade rasteira do homem afro-americano comum, há vestígios de que existiu uma amizade entre ambos, uma vez que em 1930, quando um executivo da Paramount convocou Patton a gravar algumas faixas, Son House, Willie Brown e a pianista Louise Johnson se juntaram a ele. House gravou nove músicas, entre elas *Walking Blues*, que ficou perdida até ser reencontrada em 1985, no movimento de rememoração e resgate do blues por Alan Lomax. A faixa se tornou conhecida pelo repertório de Robert Johnson, mas é de autoria de Son House.

---

<sup>49</sup> Tradução nossa. Sabe, eu não me senti tão mal até que o bom Deus do sol se pôs/Você sabe que eu não tinha uma alma para abraçar.

Na apresentação, encontra-se a verve intensa de um homem simples. Reúne-se, em um mesmo ato, o caos da expressividade singular pontuada por Baraka (1999) e a simplicidade que, por vezes, aos olhos das críticas eurocêntricas, é diretamente ligada à precariedade. A um modo precário de se produzir cultura, como se não vivêssemos, desde que o mal-estar se instaurou com a civilização, em ruínas.

Apesar de inesperado, a ruína é um objeto bem formado, conforme à compreensão comum que se tem do objeto . . . ainda que, na prática este se apresente como ligeiramente desestruturado. Quando se admite que o mundo humano jamais conheceu tal superprodução de destruições, dificilmente pode-se contestar que a ruína possui todos os títulos imediatamente à sua disposição para ser erigida como monumento do século XX. (Wajcman, 2012, p. 57)

Wajcman (2012) eleva a ruína ao objeto em torno do qual a arte se produz, a partir do século XX, relacionando-se de forma direta com a estética blues como representante do *continuum* do blues no modernismo afro-americano. Como um fruto do que foi construído em torno do movimento que se inicia na diáspora e percorre toda a história do início das gerações afro-americanas nos Estados Unidos; primeira geração de afro-americanos e, depois, os negros americanos herdaram toda a complexidade da travessia entre o que era nativo e o que se tornou inerente, forçado pela escravidão.

Propomos utilizar a música, com o recorte do blues, como referência persistente do desenvolvimento e da transmutação da *African music* para *American Negro music*, representando, esteticamente, o microcosmos desse processo. Quando um membro da tribo Yoruba, de Dahomey, como citamos inicialmente — ensinado que todo o universo é regido pela predeterminação do destino, mas que são possíveis alguns escapes e mudanças a partir da invocação da boa vontade de deus —, é escravizado, e começa a ser remodelado por uma filosofia em que o homem e a racionalidade são centrais, quais são os resultados, as consequências e as saídas? Propomos, como possível via de levar adiante a pesquisa, o surgimento da estética blues como um degrau possível de respostas que se aproximem dessas perguntas.

### 5.6.2 *Grinni 'n your face: la Voie, c'est la Voix*

No percurso do trabalho, não cessamos de dizer de suas camadas estéticas e de como a aproximação sensível, por vezes, é a grande motivação da escolha do objeto de estudo. Aproximação que é sensível por ser pelas entranhas. Chega-se aqui ao fim e ao início, com a faixa e a apresentação<sup>50</sup> que mudou todo o curso dessa pesquisa. A devastação, que é efeito de

<sup>50</sup> Apresentação disponível no link: (167) Son House. *Grinnin in Your Face* [YouTube].

uma certa gramática pulsional, tem a chance de outro destino, e o sofrimento pela ruptura com o outro se torna o sofrimento inaugural de sujeitos que foram expulsos do laço social de forma atroz, da ruptura com um Outro, e na construção de um lugar a partir daí. Entre Deus, Deuses e o Diabo, Son House condensa essa verve da pesquisa.

Um afro-americano, sem posse de instrumento musical algum além de sua voz e de suas palmas, prega um blues que expõe a naturalidade da humilhação cotidiana dos afro-americanos nos Estados Unidos, recomendando que isso não mais os afete: “Don’t you mind people grinnin’ in your face.” Podendo ser traduzido como: “Não se importe com as pessoas rindo da sua cara”, o comentário retoma uma das origens do blues clássico, pós-blues primitivo, e sua proximidade com o teatro Vaudeville e os menestréis que geralmente eram formados por uma banda composta por atores brancos, que pintavam o rosto de preto, e se apresentavam em um tipo de entretenimento de mau gosto, em palcos predominantemente americanos no século XIX e início do século XX. Ali eram apresentadas músicas, danças e rotinas com o viés cômico, baseadas em representações estereotipadas de como viviam e se expressavam os afro-americanos.

Aqui, podemos também aproximar a posição de Miles Davis. Com uma postura que parecia recusar o lugar de um artista que ali estava para o entretenimento da plateia, Miles foi amplamente criticado e taxado como arrogante, demasiadamente circunspecto para alguém que trabalha nos palcos e desinteressado em quem se propunha a assistir seus shows. Em contrapartida, o comportamento de Miles também pode ser visto como uma posição política intransigente em relação a idealizações tendenciosas do papel dos afro-americanos na sociedade, uma vez que, com essa recusa, ele rejeita “a expectativa de Jim Crow de que os afro-americanos sorriam, sorriem e entretêm para o prazer dos brancos” (Monson, 2001, p. 398). A iconoclastia poderia também ser tomada como um semblante de ruptura do ideal colonial. Assim como a tenacidade em não abrir mão do “*blues it up*”, da “*trade mark*” de uma posição êxtima. Miles Davis parece explicitar a estética blues também como ética.

A crítica por meio da recomendação de Son House é sutil e, por alguma ótica, até resignada, mas resta ali, na potência do cru e no silêncio de um artista herdeiro direto da subjugação de uma vida nas plantations. Já pela voz de Miles Davis, as críticas atravessavam a garganta de forma mais direta e ativa, por exemplo, quando, em sua autobiografia, Miles Davis critica as atitudes de Louis Armstrong evocando as discriminações dos menestréis no microcosmos do show business. Davis (1990, p. 215), afirma: “Não gostei da forma como ele [Louis Armstrong] foi retratado na mídia, com ele sorrindo o tempo todo. Eu não iria puxar o

saco de ninguém e nem fazer aquela merda sorridente para ninguém”. Além disso, Davis (1990) acrescenta:

Eu não faria isso apenas para que algum filho da puta branco, racista e brincalhão pudesse escrever algumas coisas boas sobre mim. Não, eu não ia vender meus princípios para eles. Eu queria ser aceito como um bom músico e isso não exigia sorrisos, mas apenas ser capaz de tocar bem o trompete. (p. 215)

Pinheiro (2020) argumenta que o processo de construção de significação das performances e das posições dos artistas de jazz em todo o percurso da história incorpora não só as expectativas estéticas e musicais do público e dos músicos envolvidos, mas também os processos sociais que enquadram e engendram a performance em questão e a recepção daquele conteúdo, uma vez que ocorrem em um determinado período de tempo com recortes culturais, sociais, raciais e históricos específicos, e suas implicações são cruciais para qualquer possibilidade de abertura e mudança de direção a partir dessa produção estética. É curioso que a partir do momento em que Miles Davis foi reconhecido e imortalizado como “bom músico”, nem dessa insígnia ele parece desde então necessitar. Sua criação controversa parece dar testemunho de uma deposição ainda mais radical desse Outro colonial, que teria autoridade para validar o que quer que fosse um estilo, no sentido lacaniano do termo. Estilo de ter coragem ainda, na condição de artista, de embaralhar estilos/semblantes.

É válido parear o contexto histórico que aqui retomamos com aquele em que foram elaboradas as leis de Jim Crow (em inglês, *Jim Crow laws*). Tratavam-se de leis locais e estaduais que determinavam e compeliavam a segregação racial no sul dos Estados Unidos. As leis de Jim Crow foram promulgadas entre o fim do século XIX e o início do século XX. As leis de segregação racial são datadas de terem aparecido durante a reconstrução, mas desapareceram até 1868. Após a Guerra Civil (1861-1865), findou-se o modelo econômico escravocrata no sul dos Estados Unidos e deu-se assim o início de um processo com a alcunha e a justificativa de reconstrução do país e da reintegração dos estados do sul. Esse período é tido como substrato das primeiras tentativas de se estabelecer as políticas de segregação. Era intolerável para a maior parte dos cidadãos brancos que a população afro-americana, recém-libertada do escravagismo, ocupasse e aparecesse nos mesmos lugares que habitavam. Era impensável que ambos pudessem responder de algum lugar comum.

Nesse rastro de uma civilização regurgitando o seu mal-estar, forma-se a Ku Klux Klan, fundada no Tennessee e tida como a primeira seita ou movimento extremista que defende correntes reacionárias como a supremacia branca, o nacionalismo branco e, posteriormente, o antissemitismo. O verbo, aqui, se conjuga no presente, já que, para muito além de um infortúnio gramatical, os números de adeptos da Klan seguem em ascensão. As intervenções separatistas

reaparecem, não por coincidência, no Tennessee, em 1870, onde os sulistas brancos promulgaram leis contra o casamento inter-racial. Cinco anos mais tarde, adota-se no Tennessee a primeira Lei Jim Crow, carreando consigo todo o restante da extensão do sul. O termo “Jim Crow” referia-se a todas as duzentas leis que seguissem o princípio separatista, decretando o afastamento físico, com lugares delimitados entre negros e brancos em locais como trens, estações ferroviárias, hotéis, barbearias, restaurantes, teatros e, a partir de 1885, escolas. Essa é a verdadeira Death Letter, a Carta magna de intenções do mal radical.

Retomemos a apresentação de Son House. A cadeira, o microfone, a voz, a palma e o silêncio. Distingue-se aqui, como Lacan (1964-1965/2006), o calar-se do silêncio. Tem-se nessa apresentação o silêncio como via de ressonância e repercussão, e Son House tocando com as palmas os tempos pares de um compasso simples que se encontra com o concreto das paredes e retorna, adentrando nos sulcos que a voz abriu. Lembrando que uso das palmas na estética blues está diretamente ligado ao fato de que os tambores eram fortemente reprimidos desde o movimento diaspórico para o sul dos Estados Unidos, já que remetiam às práticas de religiões de matrizes africanas, fazendo com que os escravos africanos e os afro-americanos introduzissem esse tipo de percussão corporal. Aqui, a presença do silêncio permite que o cantor sustente muito mais do que a nota, cravando, pela via da voz, o grito.

O grito faz de alguma forma o silêncio se enovelar, no próprio impasse de onde brota, para que o silêncio daí escape. . . . o grito é atravessado pelo espaço do silêncio, sem que ele o habite; eles não estão ligados, nem por estarem juntos nem por se sucederem; o grito faz abismo onde o silêncio se aloja. (Lacan, 1964-1965/2006, p. 217)

Acerca da construção lacaniana que poderia endossar a voz como uma via, a leitura do primeiro capítulo de *O livro do Caminho e da virtude*, teve um efeito notável sobre o autor. Ele descobriu que, em chinês, a expressão “Tao” significa, ao mesmo tempo, o caminho e o falar (ou a enunciação, conforme explica François Cheng, 1991). Lacan procurava entender como essa polissemia era possível e como ela era produzida. Após variados estudos sobre várias interpretações etimológicas, eles chegaram à imagem do camponês chinês da Antiguidade que abre um caminho na terra traçando um sulco, uma litora, em sua terra. “Abrir esse sulco é seu modo de fazer, e seu modo de fazer é seu modo de explicar, de falar do que faz” (Cheng, 1991, p. 53). Para responder ao sentido duplo do Tao, Lacan propõe, em francês, o jogo fônico *la Voie, c’est la Voix* [o Caminho/Via é a Voz] (Iannini & Vilela, 2012, p. 21).

É sabido que a questão da voz em psicanálise ganha uma dimensão além da psicopatológica quando Lacan (1964-1965/2006) a introduz na dialética pulsional. Vivès (2013) retoma e sintetiza que Lacan identifica dois tipos de objetos, os quais ele chama de objeto da

demanda e de objeto do desejo, sendo o seio e as fezes objetos da demanda, e o olhar e a voz objetos do desejo.

Vivès (2013) aponta como um dos obstáculos em enquadrar a voz como certo tipo de objeto da pulsão, o fato de ela ser “necessária, mas pode ser também aterrorizante” (p. 19), localizando-a como um objeto distinto dentro dos objetos da pulsão. O autor usa da hipótese de Lacan (1964/2008b) sobre as armadilhas que existem acerca do olhar como ponto de partida, e argumenta que há iguais armadilhas para a voz. Ele enquadra a música como uma dessas armadilhas, e se baseia no distinto episódio das sereias como ilustração da possibilidade dessa artimanha da voz.

Com o recorte em torno de Ulisses, aquele que, para retornar à casa, deveria sobreviver ao rochedo das sereias, uma vez que havia sido advertido de que não poderia escutar a voz das sereias em hipótese alguma, do contrário, ele se perderia; morreria. A feiticeira Circe lhe ensinou como contornar o problema. Ela lhe disse que ele podia escutá-las, desde que se amarrasse no mastro do navio. Devia também tapar o ouvido dos remadores para que eles não se perdessem e pudessem levá-lo para casa. Ele fez isso e escutou a voz das sereias.

A leitura cuidadosa e comparada de Vivès (2013) aponta que Homero, ao descrever essa passagem na Odisseia, diz que, no nível da tradução, trata-se da voz das sereias, e não do seu canto, marcando uma diferença importante para a discussão presente. Vivès (2013) argumenta que Homero faz uso do termo *phthologos* que seria vinculado ao inarticulado da emissão desse som, ou seja, ao grito. O autor conta de sua surpresa, uma vez que todo o mito se desenvolve em torno de um possível canto maravilhoso e extático das sereias, mas não se tratava disso. O indistinto desse canto/voz/grito dizia mais de um lugar “de onde se deduz que a voz da sereia não tinha nada de bonito ou melodioso, mas sim um apelo incondicional. Um apelo que diz: ‘Venha!’” (Vivès, 2013, p. 21). O autor segue no argumento, pontuando que é na face da voz, que faz esse apelo ao infinito, ao mais de gozar, que o sujeito se perde. Localizando as sereias em uma matriz para além do princípio do prazer.

O que é o canto? Há a hipótese do quadro como uma armadilha para o olhar e da mesma forma, o canto é uma armadilha para a voz. O canto é uma mistura do real, no sentido de que a voz, enquanto real, está aí implicada, mas é um real articulado ao simbólico. Não é o grito da sereia, ao qual podemos nos referir como puro real, mas o real ligado ao simbólico, porque o canto tem também a palavra. (p. 22)

O que, na nossa investigação, centraliza-se no possível estrangulamento de todos os saberes, memórias e formas de expressões da população diaspórica. Por tempo demais, não se escutou o grito.

Em algum lugar em Freud, há a apercepção do carácter primordial deste buraco, deste buraco do grito. Quando o próprio Freud o articula, numa carta a Fliess, é ao nível do grito que aparece o Nebenmensch, esse próximo que mostrei que é bem assim efetivamente que deve ser nomeado, o mais próximo, porque é justamente este vazio, este vazio intransponível marcado no interior de nós mesmos, e do qual podemos apenas nos aproximar. (Lacan, 1964-1965/2006, p. 219)

Apesar de seu valor auxiliar na argumentação da seção e dizer de algo do indistinto, é importante termos cuidado com a distinção entre canto/voz/grito. O grito, desde Freud, é da ordem da demanda, demanda que o Outro ouve e interpreta. Na estética blues, parece que o canto engendra o grito (*in a silent way*). A voz então como caminho ou sulco comparece aí mais como signo da letra do que da palavra, sulcando um litoral entre os registros, mas não se localiza integralmente em nenhum deles. Miles Davis, no campo da música instrumental, opera no nível dessas ferramentas sensíveis que são os sons, o ruído e o silêncio, letras de gozo. Son House entoa, põe palavra e acrescenta ao apelo sensível do caminho dos sons a enorme condensação de suas mensagens (que são lamentos, ensinamentos, respostas aos semblantes de gozo do Outro). A voz é o elemento comum, todavia, invocante às erogeneidades do corpo e do intelecto.



## 6 THE FINAL BLUE NOTE

*Eu vou continuar revivendo a cada compasso, irmão. Eu vou apenas tentar manter a minha música revivendo a cada compasso, revivendo a cada compasso, todo dia. Revivendo a cada compasso. Até a próxima.*<sup>51</sup> (Miles Davis)

No jazz e no blues, uma blue note é uma nota que, para fins expressivos, é cantada ou tocada em um tom ligeiramente diferente do padrão do tema. Na escala blues, é a escala pentatônica acrescida de uma nota. Essa nota ficou conhecida como a blue note, e é a quinta bemol no caso da pentatônica menor, ou a terça bemol no caso da pentatônica maior. Elas são, em essência, uma influência melódica, que carrega consigo as propriedades de efeito subjetivo como o *feeling* ou a sensação oceânica, que captura o ouvinte por alguns segundos, fazendo-o atravessar por uma experiência estética com *all hearts and guts*, como pontua Powell (1989). Para o percurso da dissertação, a blue note se configura como a tentativa de captura do fio narrativo que nos guiou até aqui, dando lugar também aos restos e às pontas soltas do processo de amarração final da escrita.

Esta dissertação teve como objetivo com-verter os rios entre psicanálise e arte, tomando a dimensão pulsional como substrato teórico e a estética blues como substrato artístico. A hipótese central recortou a proposição de que a estética blues carrega em si processos criativos que têm como substrato condições precárias. Sobre a escolha do termo que figurou como título da dissertação, a *estética blues* é o resultado conceitual do trabalho de tese do pesquisador da Universidade de Yale, Richard Powell (1982), intitulado *The blues aesthetic: African-american culture as na instrument of style in modern américa painting*. Tal autor buscou pensar, de uma forma mais abrangente, a representação, a influência e o fazer artístico na produção estética da cultura afro-americana:

Propor o conceito de estética do blues compõe minha tentativa de pensar amplamente sobre as práticas modernas e contemporâneas no mundo da arte que refletem a cultura negra. E não apenas refletiu de forma ilustrativa, ou como uma obra figurativa, que representava o corpo negro, mas obras que eram constitutivamente afro-americanas. E eu sei que é um exagero perguntar: ‘Como um artista, além de representar um corpo negro, transmite a negritude?’, esse foi o meu objetivo com a tese. (Powell, 2015, p. 985)

No decorrer do trabalho, percebemos que nosso objetivo não se distanciava tanto do de Powell. A escolha por dizer de uma estética blues, e não somente do blues ou de uma estética black, foi para tentar nomear o recorte que mais abarcaria as multiplicidades do nosso objeto

---

<sup>51</sup> Tradução nossa. No original: “I’m going to keep getting up on the one brother, I’m just going to try to keep my music getting up on the one, getting up on the one every day I play. Getting up on the one. Later”.

de estudo, sem perder de vista a aproximação sensível musical que justifica e gera a nossa pesquisa em sua origem. O interesse formalizado pela dissertação encontra suas raízes muito antes, quando encontrei sustento no ensino da língua inglesa e nos vocais das bandas que integrei e desintegrei nos últimos catorze anos. Este projeto surgiu do desejo de estudar o *blues*, um dos elementos da subcultura americana criado por africanos escravizados, e desembocou na costura pulsional entre vários elementos, configurando na produção de uma estética.

A partir de um estado da arte inicial, percebemos a vastidão dos processos que engendraram os movimentos de emergência e de criação do blues primitivo até suas marcas na arte moderna, com o pano de fundo da destruição, seja pelos rastros da diáspora, da escravidão ou da precariedade pós-escravidão. Criava-se a partir de terras arrasadas e, em se tratando de uma pesquisa formalizada no campo da psicanálise propusemos uma abordagem desses processos com base nas marcas da expressão pulsional, tal como ela aparece na teoria freudiana e em sua releitura lacaniana. Com a fundamentação teórica bem delineada pelos esforços de Freud ante ao que parece ser (da ordem de) um conflito original com nuances de irreduzibilidade, aproximamo-nos do argumento central de nossa pesquisa: a afirmação de uma força criativa da dimensão pulsional, que engendra um recorte na pulsão de morte. Ou seja, argumentamos em prol das evidências que fundamentam a face criativa da pulsão de morte!

Os objetivos do trabalho passam também, em um primeiro momento, o qual denominamos de *Intro*, pela aproximação entre a psicanálise e a arte. Tal aproximação ditou o tom, juntamente com a metodologia de pesquisa, das bases epistêmicas e estéticas do trabalho. Em seguida, discorreremos pontualmente sobre a origem do termo estética blues, demarcando seu surgimento com a diáspora dos povos africanos para os Estados Unidos. No capítulo denominado *Chorus*, realizamos uma cartografia do conceito metapsicológico de pulsão na obra de Freud e alguns de seus desdobramentos na releitura lacaniana, com o recorte em torno da pulsão de morte. Nesse ponto, também destacamos a importância do termo “entropia”, bem como sua relação com a criação, e o modo como Lacan se apropriou dele no *Seminário, livro 2*. E, por fim, buscamos construir, servindo-nos dessas ferramentas psicanalíticas, uma aproximação estética da obra de Miles Davis, que engendra ainda aspectos de sua ética perante o jazz e a criação. Aspectos complementares dessas intrincadas relações entre estética e ética, que essa dissertação abordou parcialmente e dentro dos limites de seus objetivos, nutriram um pequeno excursão final na obra de Son House. Mantendo o pano de fundo pulsional como sustentáculo de toda a nossa argumentação, sempre orientada pela robustez do termo-título *estética blues*.

Chegamos às considerações finais do trabalho, à blue note final, com olhos e ouvidos mais atentos do que antes. Lembro-me com a nitidez de um passado próximo, quando, durante a primeira aula de metodologia científica do curso de mestrado, a professora Andréa Guerra disse algo que se assemelhava com “vai acontecer de tudo enquanto vocês estiverem cursando o mestrado: vocês vão conhecer pessoas, vão perder pessoas queridas, vão adoecer, vão cuidar, vão se separar, vão se apaixonar e, ao cabo dos dois anos, haverá um texto!”. Claramente uma fala que me tocou, mas que naquele momento eu não poderia conceber o nível da profecia da professora. O texto reflete o ritmo dos passos da vida como ela foi, até aqui. Por vezes *allegro*, como inicialmente eu tentei dizer do blues primitivo, por vezes confuso, puro *jazz fusion*.

Com o avançar da escrita e o trabalho saboroso de precisar ficar horas a fio ouvindo blues e jazz, desvelou-se também a surdez. Lembro do comentário do professor Marco Antônio Coutinho Jorge durante a sessão de qualificação da pesquisa: ao escrever, sua predileção era pela trilha sonora guiada por *Bitches Brew*, o álbum de Miles Davis tido como o expoente e primeiro exemplar do jazz fusion. Como boa aprendiz, no dia seguinte da escrita, por ele me aventurei, querendo me aproximar das palavras dos mestres, e foi um pequeno desastre. Algo de uma maturação ainda era necessário para que a lavra corresse com aquele rio do Miles Davis. Como pontua o artista, a música instrumental, diferente daquela que já vem com os versos para orientar para onde vai o pensamento, coloca-nos frente a frente com o horror da livre associação. Reencontrar a obra de Miles Davis significou, diversas vezes, encontrar com o abismo nietzschiano que te olha de volta e faz retornar para você o que você não quer ver, salientando uma das funções maiores do artista para Freud. A obra do Miles me acometeu em bofetadas sutis que se assemelham ao gest-à-peau<sup>52</sup> de Lacan, e me convocou a exaltar o movimento vivo de um artista que não cedeu à conformidade do mesmo. Obra da coragem genuína que, ao fim da pesquisa, arriscaríamos dizer que se aproxima do real. A coragem necessária para acompanhar os movimentos desagregadores que nos convidam à mudança é uma coragem ousada, crua, assustadora. E, ao mesmo tempo, absurdamente potente.

Desvelou-se também, em termos metodológicos, a ênfase do termo “aproximação”. A conclusão dessa dissertação desdobrava em várias explicações os motivos pelos quais não se deve interpretar obras, e entendo, *a posteriori*, que o grande pavor era de que elas me interpretassem. Sigo afirmando que a melhor forma de se pesquisar em torno da arte é pela

---

<sup>52</sup> Referência ao documentário *Rendez Vous Chez Lacan* [Um encontro com Lacan], de 2011, dirigido por Gérard Miller.

aproximação, pois é essa também a via do encontro. Esta pesquisa foi uma sucessão de encontros.

A partir da música, eu clamava ouvir, conhecer e admirar, também o grito da questão histórica e ancestral de um sofrimento muito mais abrangente, referente à estética blues. Substrato ainda da produção de Son House. A pesquisa do mestrado iniciou com um não querer dizer sobre as questões raciais inerentes ao tema, mas findou desembocando na *das Ding*<sup>53</sup> da diáspora, que foi o berço da forma de arte aqui pesquisada. O ponto de beleza que me capturou na apresentação de Son House foi a crueza — que, na época, chamei de “orgânica” — de uma performance que perpassava só por voz e palmas. O que eu não havia entendido é que essa crueza não é “orgânica” senão naquilo que se refere a um *modus operandi* de expressar o corpo de uma forma deslocada, que não desagradasse aos brancos. As palmas são também o resto do medo inerente à condição afro-americana, de como e quando adaptar no corpo social a sua dimensão pulsional. As palmas estão ali, pois os colonizadores proibiram o uso dos tambores ou qualquer reminiscência que remontasse às tradições africanas. Proibiram o exercício da memória. Mas, por mais da metade da pesquisa, não era isso o que eu ouvia, e, ainda na esteira dos encontros, cheguei até Amiri Baraka, autor que divide as águas e as almas de quem se propõe a dizer do blues, da sua estética e da sua ética, salientando que nada disso é sem história. Por mais estranho que possa parecer, Baraka e Miles Davis me reaproximaram de Lacan e do *Seminário 7* por diferentes vias. E acredito que os três, cada um à sua maneira, dão gramatura e inteligibilidade para o estatuto do que se mostra quase intangível.

Relembro também outro encontro, o conceitual. Mal sabia eu das águas turbulentas e fascinantes que me aguardavam quando recalculei a rota e me propus a dizer também desse originário. Acho válido ressaltar que eu não mensurava e nem concebia o estatuto originário dos objetos de estudo e dos conceitos que escolhi para fazer essa trama, and it *took me a while* até que percebesse que carregava ouro nas mãos e nos ouvidos. Dizer da expressão pulsional é dissertar sobre um conceito metapsicológico fundamental e quase intangível, e isso me assusta profundamente até hoje. A sensação corpórea e intelectual é de que algo foi feito, mas sem nenhuma certeza de sua suficiência ou eficiência em enlaçar, com o crivo teórico necessário, para abranger um conceito e uma experiência que já pressupõe um grau de indeterminação.

---

<sup>53</sup> Lacan (1959-1960) articula a falta à noção de *das Ding*, trabalhada por Freud no texto *O projeto para uma psicologia científica* (1895/1969c). Arriscamos a fazer a aproximação do termo com o movimento diaspórico e o seu estatuto de perda original; expulsão total dos laços, na medida em que essa retomada lacaniana se dá por uma leitura em que a Coisa seria aquilo que resiste a qualquer tentativa de representação ou de significação total, tanto no âmbito da história subjetiva quanto da história da humanidade.

Dizer dos movimentos de criação a partir das expressões pulsionais nos faz olhar com outros olhos para a força que reside na repetição, e em como porventura a perpetuamos. No decorrer de uma orientação para a escrita deste trabalho, o professor Guilherme trouxe as palavras de seu colega Jean-Richard Freymann, que disse que para criar era necessário sair de si. Os restos consequentes de não sair de si para criar podem ser cotidianos, mas não deixam de ser violentos. Mas, mais, ainda, tais restos respingam na história, na paixão da mesmidade, da segregação, portanto. E viram massacre, escravagismo, holocausto, repetições violentas de movimentos em massa que convêm aos olhos de quem gira a engrenagem do poder. É preciso coragem para cessar de repetir, e mais, ainda, para ousar criar. Reencontremos Miles Davis na epígrafe desta seção final e seu compromisso de reinventar, de reviver e de reavivar a cada compasso. Todos os dias.

Seu problema, Langston, meu problema, não, nosso problema é conceber, desenvolver, estabelecer uma era da arte. Não a arte branca pintada de preto... Vamos desnudar nossos braços e mergulhá-los profundamente no riso, na dor, na tristeza, na esperança, na decepção, nas profundezas das almas de nosso povo, e arrastar material bruto, áspero, negligenciado. Então vamos cantar, dançar, escrever, pintar. Vamos fazer o impossível. Vamos criar algo transcendentemente material, misticamente objetivo. Terrestre. Espiritualmente terreno. Dinâmico.<sup>54</sup> (Douglas para Hughes, 1925, citado em Powell, 1989, p. 24)

O excerto acima é de uma carta de Aaron Douglas, amplamente reconhecido como um dos artistas visuais mais talentosos e influentes do Harlem Renaissance. Para Langston Hughes, Douglas foi uma figura central no renascimento do Harlem e no florescimento da vida intelectual, literária e artística afro-americana que ocorreu na década de 1920 em várias cidades americanas. O trecho da carta foi escolhido por Richard Powell (1989) para finalizar o texto que fundamentou nossa argumentação, *The blues aesthetic: black culture and Modernism*. Acredito também ser a conclusão o melhor lugar de partilhar essa correspondência, já que ao cabo do trabalho — e na tentativa de reunir com justeza história, arte, psicanálise, música, destruição e criação — a sensação é mesmo de navegar nesse barco que navega sobre o impossível.

---

<sup>54</sup> Tradução nossa. No original: “Your problem Langston, my problem, no our problem is to conceive, develop, establish an art era. Not white art painted black...Let’s bare our arms and plunge them deep deep through laughter, through pain, through sorrow, through hope, through disappointment, into the very depths of the souls of our people, and drag forth material crude, rough, neglected. Than let's sing it, dance it, write it, paint it. Let's do the impossible. Let's create something transcendentally material, mystically objective. Earthy. Spiritually earthy. Dynamic”.

## REFERÊNCIAS

- Abbott, L., & Serrof, D. (2017). *The Original Blues: The Emergence of the Blues in African American Vaudeville* (Series: American Made Music Series). University Press of Mississippi.
- Ayres, S. (2019). Uma cena para a perda: vergonha e melancolia. *Discurso*, 49(1), 101-113.  
<https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2019.159287>
- Baraka, A. (1970). *In our terribleness*. The Bobbs-Merrill.
- Baraka, A. (1991). The “Blues Aesthetic” and the “Black Aesthetic”: Aesthetics as the Continuing Political History of a Culture. *Black Music Research Journal*, 11(2), 101–109.  
<https://doi.org/10.2307/779261>
- Baraka, A. (1999). *Blues People: Negro Music in white America*. Harper Collins.
- Bronzy, B. (1935). *Sun Gonna Shine in My Door Someday* [música]. Em: Big Bill Bronzy [álbum]. Vol 4. Documents.
- Cárdenas, O. (2021). O real da colonização e as invenções a partir de restos: um saber-fazer com lalíngua. In A. M. C. Guerra, & R. G. Lima (Orgs.), *A psicanálise em elipse decolonial*. N-1 Edições.
- Cartwright, J. (2014). *Blues Women: The First Civil Rights Workers*. Texto apresentado na 99ª convenção da ASALH – Association for the Study of African American Life and History.
- Castro, J. C. L. (2011). A palavra é a morte da coisa. *Revista Mal-estar e subjetividade*, 11(4), 1405–1428.
- Chaves, W. (2006). *O estatuto do real em Lacan: dos primeiros escritos ao seminário 7, “A ética da psicanálise”* (Tese Doutorado em Ciências Humanas). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.
- Chaves, W. (2017). O paradigma estético de Freud. In S. Freud, *Obras Incompletas de Sigmund Freud* (Vol. Arte, literatura e os artistas). Autêntica.
- Cheng, F. (1991). Lacan e o pensamento chinês. In A. Jacques, F. Cheng, J.-C. Milner, F. Regnault, G. Wajcman, *Lacan, o escrito, a imagem* (Yolanda Vilela, Trad.). Autêntica.
- Coltrane, J. (1966). *Expression* [álbum]. Impulse!
- Davis, M. (1959). *Kind of blue* [álbum]. Columbia Records.
- Davis, M. (1969). *In a silent way* [álbum]. Columbia Records.
- Davis, M. (1970). *Bitches Brew* [álbum]. Columbia Records.
- Davis, M. (1986). *Tutu* [álbum]. Warner Bros. Tommy Lipuma [Produtor]
- Davis, M. (1990). *With Quincy Troupe. Miles: The Autobiography*. Touchtone (Orig. Pub. Simon e Schuster).
- Davis, A. Y. (1998). *Blues Legacies and Black Feminism*. Random House.

- DeVeaux, S. (1991). Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography. *Black American Literature Forum*, 25(3), 525–560. <https://doi.org/10.2307/3041812>
- Didier-Weil, A. (2014). *Nota Azul – Freud, Lacan e a Arte*. Contra Capa.
- Dixon, W. (1970). *I am the blues* [álbum]. Columbia Records.
- Dostoiévsky, F. (2010). Recordação da casa dos mortos. Martin Claret. (Trabalho original publicado em 1862.)
- Duarte, R. (2013). *Varia aesthetica: ensaios sobre arte e sociedade*. Relicário.
- Duchamp, M. (2002). O ato criador. In G. Battcock, *A nova arte*. Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1957.)
- Einstein, A. (1905). *On the electrodynamics of moving bodies* (Tese de doutorado em Filosofia). Universidade de Zurique, Suíça.
- Figueiredo, L. C., & Minerbo, M. (2006). Pesquisa em psicanálise: algumas ideias e um exemplo. *Jornal de Psicanálise*, 39(70), 257–278. [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S01035835200600010001](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S01035835200600010001)
- Freud, S. (1969a). Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 9, J. Salomão, trad., J. Strachey, ed.). Imago. (Trabalho original publicado em 1908[1907].)
- Freud, S. (1969b). O problema econômico do masoquismo. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 19, J. Salomão, trad., J. Strachey, ed.). Imago. (Trabalho original publicado em 1924.)
- Freud, S. (1969c). O projeto para uma psicologia científica. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 1, J. Salomão, trad., J. Strachey, ed.). Imago. (Trabalho original publicado em 1895.)
- Freud, S. (1969d). Três ensaios sobre a sexualidade infantil. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 7, J. Salomão, trad., J. Strachey, ed.). Imago. (Trabalho original publicado em 1905.)
- Freud, S. (1969e). Um estudo autobiográfico. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 20, J. Salomão, trad., J. Strachey, ed.). Imago. (Trabalho original publicado em 1925[1924].)
- Freud, S. (1996). O Ego e o Id. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 16, J. Salomão, trad., J. Strachey, ed.). Imago. (Trabalho original publicado em 1923.)
- Freud, S. (2010a). Introdução ao narcisismo. In S. Freud, *Obras completas de Sigmund Freud* (Vol. 12). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1914.)
- Freud, S. (2010b). O mal-estar na civilização. In S. Freud, *Obras completas de Sigmund Freud* (Vol. 18). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1930.)

- Freud, S. (2011). *Luto e melancolia* (Marilene Carone, trad.). Cosac Naify, 144 p. (Trabalho original publicado em 1917.)
- Freud, S. (2017a). Dostoiévski e o parricídio. In S. Freud, *Obras Incompletas de Sigmund Freud* (Vol. Arte, literatura e os artistas). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1928.)
- Freud, S. (2017b). O Moisés, de Michelangelo. In S. Freud, *Obras Incompletas de Sigmund Freud* (Vol. Arte, literatura e os artistas). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1914.)
- Freud, S. (2017c). O poeta e o fantasiar. In S. Freud, *Obras Incompletas de Sigmund Freud* (Vol. Arte, literatura e os artistas). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1908[1907].)
- Freud, S. (2017d). Transitoriedade. In S. Freud, *Obras Incompletas de Sigmund Freud* (Vol. Arte, literatura e os artistas). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1915.)
- Freud, S. (2017e). Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci. In S. Freud, *Obras Incompletas de Sigmund Freud* (Vol. Arte, literatura e os artistas). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1910.)
- Freud, S. (2019). O infamiliar. In S. Freud, *Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Autêntica. (Trabalho original publicado em 1919.)
- Freud, S. (2020a). Além do princípio de prazer. In S. Freud, *Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Autêntica. (Trabalho original publicado em 1920.)
- Freud, S. (2020b). A pulsão e seus destinos. In S. Freud, *Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Autêntica. (Trabalho original publicado em 1915.)
- Freud, S. (2021a). Análise finita e análise infinita. In S. Freud, *Obras Incompletas de Sigmund Freud* (Vol. Fundamentos da clínica psicanalítica). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1937.)
- Freud, S. (2021b). Recordar, repetir e elaborar. In S. Freud, *Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Autêntica. (Trabalho original publicado em 1914.)
- Garcia-Roza, L. A. (1993). *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1986.)
- Garcia-Roza, L. A. (2015). *O mal radical em Freud*. Zahar. (Trabalho original publicado em 1990.)
- Giddins, G., & Deveaux, S. (2009). *Jazz*. W.W. Norton & Company.
- Gillespie, D. (1979). *To Be or Not to Bop* [reimpressão, 371]. Da Capo.
- Gontijo, C. S. (2017). *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*. Edições Loyola.
- Grella Jr., G. (2015). *Bitches Brew*. Bloomsbury Publishing.
- Gussow, A. (2018) The blues Experience and the blues ethos. *Study the South*. Universidade do Mississippi. <https://southernstudies.olemiss.edu/study-the-south/blues-expressiveness-and-the-blues-ethos/>



- Hancock, H. (2017, 19 de junho). The wisdom of Miles Davis [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=awboZv5IiTE>
- Hegel, G. W. F. (2003). *Fenomenologia do espírito* (2a ed.). Vozes.
- House, S. (1965). Death Letter Blues. Columbia. Em: *Father of folk blues* [álbum].
- Iannini, G., & Vilela, Y. (2012) Prefácio. In A. Jacques, F. Cheng, J.-C. Milner, F. Regnault, G. Wajcman, *Lacan, o escrito, a imagem* (Yolanda Vilela, Trad.). Autêntica.
- Jankélévitch, V. (2018). *A música e o inefável* (Clovis Salgado Gontijo, trad. e autor do prefácio). 1a ed. Signos música; 18. Perspectiva. 256 p. (Trabalho original publicado em 1985.)
- Jorge, M. A. C. (2009). Testemunhos do inconsciente. In *Saber fazer com o Real – Diálogos entre psicanálise e arte*. Companhia de Freud.
- Kaufmann, P. (1996). *Dicionário enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud a Lacan*, verbete Psicanálise e Música. Jorge Zahar.
- Khel, M. R. (2011). Prefácio da edição *Luto e Melancolia* (Marilene Chamone Trad.). Cosac Naify.
- Kon, N. M. (1996). *Freud e seu duplo: Reflexões entre psicanálise e arte*. Editora da Universidade de São Paulo.
- Kon, N. M. (2001). Entre a psicanálise e a arte. In *A invenção da vida – Arte e psicanálise*. Artes e ofícios.
- Kon, N. M. (2011). Experiência estética e experiência psicanalítica – reflexibilidade, transitividade e cumplicidade. *Revista Ide*, 34(53), 123–139.
- Kubik, G. (1994). *Theory of African music* (Vol. 1). F. Noetzel.
- Lacan, J. (1985). *O Seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1954-1955.)
- Lacan, J. (1998). Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In J. Lacan, *Escritos* (pp. 749–775). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1958.)
- Lacan, J. (2003a). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In J. Lacan, *Outros Escritos* (pp. 198–205). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1965.)
- Lacan, J. (2003b). Joyce, o Sintoma. In J. Lacan, *Outros Escritos* (pp. 560–566). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1975.)
- Lacan, J. (2006) *O Seminário, livro 12: problemas cruciais para a psicanálise*. (Trabalho original publicado em 1964-1965.)
- Lacan, J. (2008a). *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1959-1960.)
- Lacan, J. (2008b). *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1964.)

- Lanzmann, C. (Diretor). (1985). *Shoah* [filme]. Les films Aleph.
- Laplanche, J., & Pontalis, J. B. (1997). *Vocabulário da Psicanálise*. Martins Fontes.
- Larrosa, B. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, jan./fev./mar./abr., 19, 20–28.  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso)
- Leadbelly. (1997). *Jim Crow Blues* [música]. (Gravada em 1930.)
- Lopes, A. (2006). Afinal, que quer a música? *Estudos de Psicanálise*, 29, 73–8.  
[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-34372006000100011&lng=pt&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372006000100011&lng=pt&tlng=pt)
- Macedo, M., & Silva, C. (2016). O método psicanalítico de pesquisa e a potencialidade dos fatos clínicos. *Psicologia: Ciência e profissão*, 36(3). <https://doi.org/10.1590/1982-3703001012014>
- Magee, J. (2007). Kinds of Blue: Miles Davis, Afro-Modernism, and the Blues. *Jazz Perspectives*, 1(1), 5–27. <https://doi.org/10.1080/17494060601061006>
- Mammì, L. (2016). João e Miles, no mesmo lugar, muito à frente. *Folha de São Paulo*.
- Mandil, R. (1993). *Entre ética e estética freudianas: a função do belo e do sublime n' "A ética da psicanálise" de J. Lacan* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Melrose, L. (1970). *My life in recording, American Folk music occasional* [texto]. Oak.
- Merriam-Webster. (n.d.). The blues. In *Merriam-Webster.com dictionary*. Recuperado em: 15 maio 2022, de: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/the%20blues>
- Milner, J.-C. (2012). Da linguística a lingüestria. In A. Jacques, F. Cheng, J.-C. Milner, F. Regnault, G. Wajcman, *Lacan, o escrito, a imagem* (Yolanda Vilela, Trad.). Autêntica.
- Monson, I. (2001). The problem with white hipness: race, gender, and cultural conceptions in jazz historical discourse. *Journal of the American Musicological Society*, 48(3), 396–422.
- Nelson, S. (Diretor). (2019). *Miles Davis: Birth of the Cool* [documentário].
- Pereira, C. M. C. G. (2011). *A perdição criadora* (Tese de doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Pimentel, L. G. (2015). Processos artísticos como metodologia de pesquisa. *Revista OuvirOUver*, 11(1), 88–98.
- Pinheiro, R. (2020). O ensino do jazz: uma reflexão em torno de alguns dos seus contributos. *Revista Internacional em Língua Portuguesa*, 37(2), 173–190. <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.37/pp.173-190>
- Powell, R. J. (1982). *The blues aesthetic: African-american culture as an instrument of style in modern america painting* (Dissertação de mestrado). Yale University.

- Powell, R. J. (1989). *The blues aesthetic: black culture and modernism*. Washington Project for the Arts.
- Powell, R. J. (2015). “Say it Loud”: An Interview with Richard Powell. *Callaloo*, 38(4), Art & Culture in the African Diaspora, 985–995. The Johns Hopkins University Press.
- Ramsey, Jr, G. P. (2003). *Race Music: black culture from bebop to hip hop*. University of California Press.
- Randel, Don Michael (2002). *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. Editora Harvard. p. 693.
- Rivera, T. (2021). “Sentimento oceânico” e controle do fogo: ensaio sobre arte e política. *Ágora* (Rio J.), 24(3), Set.-Dez. <https://doi.org/10.1590/1809-44142021003007>
- Rodrigues, S. M. (2013). Amy Winehouse e a casa dos mortos: a noção de genialidade no Romantismo Alemão. *Scripta*, 16(31), 97–108. <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2012v16n31p97>
- Safatle, V. (2004). Estética do real: pulsão e sublimação na reflexão lacaniana sobre as artes. In G. Iannini, et al. (org.) *O tempo, o objeto e o avesso*. Autêntica.
- Safatle, V. (2007). A teoria das pulsões como ontologia negativa. In *Discurso* [revista] Dossiê filosofia e psicanálise, 36.
- Sanches, T. (2010). *Notas sobre um infinito: música e psicanálise* (Dissertação de mestrado). Puc-SP. <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/15928>
- Saussure, F. (2006). *Curso de linguística geral*. Editora Cultrix. (Texto original publicado em 1916.)
- Scheinfeld, J. (Diretor). (2016). *Chasing Trane: The John Coltrane Documentary*. [Documentário]. Meteor 7.
- Scorsese, M. (Diretor). (2003). *The Blues* [documentário]. Ep. 7: Piano Blues.
- Soulages, F. (2004). Estética e Método. *ARS*, São Paulo, 2(4), 19–41. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202004000400003>
- Souza, E. L. A. (2001). Uma estética negativa em Freud. In *A invenção da vida, arte e psicanálise*. Artes e ofícios.
- Souza, E. L. A. (2008). A arte pode, o poder não pode. In *Saber fazer com o Real – Diálogos entre psicanálise e arte* (pp. 243–253). Cia de Freud: PGPSA/IP/UERJ.
- Souza, E. L. A. (2017). Faróis e enigmas: arte e psicanálise à luz de Sigmund Freud. In S. Freud, *Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Autêntica.
- Tears for Fears (1985). *Shout* [música]. Phonogram-Mercury.
- Tedeschi, S. (1998). *Just won't burn* [álbum]. Tone-Cool Records.
- Titon, J. T. (1978). Every Day I Have the Blues: Improvisation and Daily Life. *Southern Folklore Quarterly*, 41(1).

- Tomlinson, G. (2004). Miles Davis, Musical Dialogician. In *Miles Davis Reader* (pp. 240–241). Kirchner.
- Troupe, Q. (1990). *Miles Davis: The autobiography*. Touchstone.
- Vermorel, H. M. (1923/1936). *Sigmund Freud et Romain Rolland correspondence*.
- Vivès, J.-M. (2013). *A voz na clínica psicanalítica*. Contra Capa.
- Wajcman, G. (2012). A arte, a psicanálise, o século. In A. Jacques, F. Cheng, J.-C. Milner, F. Regnault, G. Wajcman, *Lacan, o escrito, a imagem* (Yolanda Vilela, Trad.). Autêntica.
- Williams, R. (2011). *Kind of blue: Miles Davis e o álbum que reinventou a música moderna*. Casa da palavra.
- Winnicott, D. W. (1975). *O brincar e a realidade*. Imago.
- Wisnik, J. M. (2004). *O som e o sentido*. Companhia das letras. (Trabalho original publicado em 1989.)