

Daniela Teixeira Dutra Viola

MÚSICA, CORPO E LINGUAGEM:
um estudo psicanalítico

Belo Horizonte
2005

Daniela Teixeira Dutra Viola

**MÚSICA, CORPO E LINGUAGEM:
um estudo psicanalítico**

Monografia apresentada ao Curso de especialização em
teoria psicanalítica da Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas - Universidade Federal de Minas Gerais

Orientadora: Prof^ª Ana Cecília Carvalho

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
2005

Ao Antônio e ao João

Agradecimentos

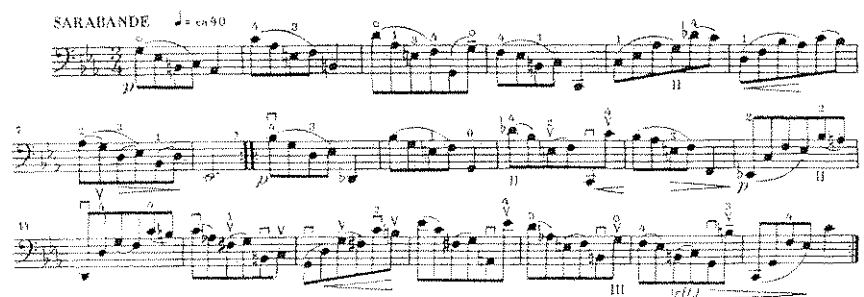
Agradeço a minha família e a meus amigos pelo incentivo constante. A Ana Cecília Carvalho, minha orientadora, sou muito grata pela atenção e apoio. Agradeço, enfim, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para este trabalho, como Ângela Lago, Antônio Viola, Guilherme Massara Rocha e Paulo Sérgio dos Santos, com suas preciosas indicações bibliográficas.

Enquanto os conceitos contêm somente as primeiras formas abstraídas da intuição, como que a casca exterior tirada das coisas, e portanto são, bem propriamente, abstrações, a música por sua vez dá o mais íntimo núcleo que precede toda a formação, ou o coração das coisas.

Arthur Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*

A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobiliza, portanto, o tempo que passa; como uma toalha fustigada pelo vento, atinge-o e dobra-o. De modo que ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade.

Claude Lévi-Strauss, *O cru e o cozido*



Johann Sebastian Bach, *Sarabanda* da Suite nº 5, em Dó menor, para violoncelo solo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO 1 – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA.....	14
CAPÍTULO 2 – SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE MÚSICA, CORPO E LINGUAGEM.....	27
CAPÍTULO 3 – PSICANÁLISE E MÚSICA.....	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS – A MÚSICA COMO ULTRAPASSAGEM DO SILÊNCIO PULSIONAL.....	54
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	69

INTRODUÇÃO

É notória a omissão de Freud quanto à música em sua significativa produção teórica voltada para as artes e para o fenômeno estético. Ao longo de seus textos, são raras as referências diretas a nomes de compositores e/ou de suas obras (aproximadamente 20 menções nas *Obras Completas*). A quase maioria delas trata-se de óperas – o único gênero musical assumidamente admirado por ele –, e em todos os casos o que é discutido diz respeito ao conteúdo do libreto, não à música propriamente dita. Mesmo quando uma sinfonia é mencionada, a *Nona* de Beethoven (Freud: “A interpretação dos sonhos” - 1900. p.420), seu enfoque está no texto, o poema de Schiller cantado no último movimento, e não nos aspectos musicais. Essa escassez é contrastante com a importância que outras artes têm no texto freudiano.

De modo geral, essa ausência da música na obra de Freud é apressadamente atribuída a seu desinteresse por essa arte. Acredito não ser tão simples assim, o que ele próprio confirma ao sintetizar, em um parágrafo de “O Moisés de Michelangelo”, sua ambígua posição perante a música.

Não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta. (FREUD, 1914, p.217).

Percebe-se aqui que ele admite se comover com música, mas tal comoção é acompanhada de revolta devido à impossibilidade de apreensão e interpretação da matéria musical e dos afetos suscitados por ela.

O compositor Paulo Costa Lima, professor na Universidade Federal da Bahia e estudioso do tema, desenvolve essa problemática no artigo “Música, um paraíso familiar e inacessível”. Ele evidencia a questão da natureza peculiar dessa arte e de sua capacidade inigualável de emocionar seus ouvintes como motivadores de um distanciamento por parte de Freud. Afirma:

Não creio que devamos classificar a reação de Freud como sendo de indiferença, e sim de incômodo diante de sua incapacidade de obter prazer através da música, que atribui ao fato de não compreender o que o afeta. Na verdade, a palavra utilizada no original para exprimir tal idéia é bem mais forte que *afetar* (oriundo do inglês); trata-se do verbo *ergreifen* (literalmente ser agarrado por, ser tomado por), que dispensa o romântico *comover-se* que nos aparece em português. Freud se refere à música como algo que tem o enorme poder de ‘tomar’ o ouvinte, sem que este entenda *por que*, ou mesmo *o que* seria esse algo. Esta caracterização do que poderia ser chamado de objeto musical nos remete à estranheza de um não-falável que paradoxalmente ‘diz algo’, e que, ‘tomando’ o ouvinte, inverte o sentido original da relação, passando a sujeito de uma ação cujo objeto vem a ser o próprio ouvinte. (LIMA, 1995. p.56.)

Parece, portanto, que há uma certa especificidade desse “objeto musical” responsável pela dificuldade de Freud em relação à música. De acordo com suas próprias palavras, é possível inferir que essa especificidade está relacionada à posição peculiar ocupada pela música em relação à linguagem, à precariedade da teoria da representação para compreender a expressão musical e à intensidade dos afetos envolvidos na escuta de música. Não cabe aqui uma interpretação de uma suposta resistência de Freud, mas sim um questionamento da impossibilidade ou inutilidade de se abordar a música pela psicanálise, na medida em que algumas características peculiares à estética musical permitem supor uma instigante proximidade desses elementos em relação ao campo psicanalítico.

Lembremos que a psicanálise tem como espaço de atuação a tessitura formada pelos sons e silêncios alternados no tempo de uma sessão. Independentemente do que é dito, a seqüência de instantes em que o paciente ora diz algo, ora se cala, gera, por si só, uma oscilação rítmica inerente ao discurso e característica de cada paciente. Aliás, a questão do tempo é fundamental para a psicanálise, tanto na técnica quanto na teoria - o que é demonstrado, por exemplo, pela importância do tempo lógico lacaniano e pela definição, por Freud, de uma atemporalidade própria ao inconsciente. Além do ritmo, há também o tom do discurso. As modulações na voz do paciente indicam ao analista certo descolamento entre o conteúdo da fala e suas variações conotativas, ou seja, entre os significantes proferidos e sua impregnação afetiva. Descompasso que evidencia uma outra superfície discursiva, pautada por uma outra lógica e dissonante aos ouvidos atentos.

O fato de que esses elementos integrantes do discurso pertençam também ao campo musical deve ser cuidadosamente considerado. Evidentemente, a música e a linguagem articulada têm como matriz comum o universo sonoro. Teriam essas duas manifestações a mesma origem? Em quais aspectos elas ainda estariam unidas? Mesmo sem responder a essas difíceis indagações, pode-se delinear a importância de uma interlocução entre a arte musical e a psicanálise a partir desta primeira evidência: a de que o discurso que interessa ao analista, esse discurso entrecortado, gaguejante, permeado por modulações e dissonâncias, o discurso do sujeito em análise, enfim, compartilha elementos sonoros com a música.

Deve-se questionar a procedência desses vestígios, já que não se trata de algo controlado pelo sujeito. É preciso pensar nas origens da voz, antes mesmo das origens da fala, para identificar esses fragmentos sonoros a restos de percepções auditivas arcaicas, anteriores ao acesso à linguagem falada. Esses sons que causam estranhamento em uma sessão analítica remetem, então, a um tempo em que o universo sonoro ainda não é preenchido por palavras.

Eles aludem aos primeiros momentos da infância, quando o bebê ainda se vê indiferenciado do mundo externo e unido ao corpo da mãe. Sabe-se, de acordo com as ciências embriológicas e neonatais, que a audição é o primeiro sentido a se desenvolver, ainda na vida intra-uterina, e que um bebê de aproximadamente seis meses já tem uma parcela considerável da capacidade auditiva de um adulto. Em vista disso, pode-se presumir que as primeiras experiências perceptivas de um indivíduo são fundamentalmente auditivas.

À luz da psicanálise, essas considerações acerca dos sons ouvidos mais precocemente conduzem a importantes questões. Se as primeiras referências para um bebê são sonoras, esses sons pertencem, sobretudo, ao laço entre a mãe e a criança. Como mãe e filho ainda estão unidos – na medida em que o bebê ainda não se reconhece como um indivíduo separado do corpo materno - ocorre um enlaçamento, anterior a qualquer tipo de comunicação, em que os sons exercem um papel crucial. Espera-se que se ouça, do lado materno, sons melódiosos, ternos, doces e acalentadores, destinados a abrandar o choro, os gritos e ruídos de incômodo oriundos da criança. Esta, por sua vez, encontra-se prestes a se deparar com o desamparo incomensurável do encontro com um mundo diverso daquele formado pela amálgama mãe-filho.

Nesse período, o bebê ainda não tem sua imagem corporal formada, delimitada, e o terror das sensações corpóreas despedaçadas, disjuntas, é acompanhado pela presença dos ruídos e ritmos fisiológicos, primeiros indícios de um corpo próprio em funcionamento. O canto materno atua de forma ambivalente: se, por um lado, ele sustenta esse laço de união com o filho, por outro, ele atua como anteparo, como elo de mediação entre o bebê e o caos cacofônico do exterior. Como se a mãe, por meio de sua voz – a princípio puramente sonoro, e, em seguida, carregada de significantes -, amortecesse a queda do filho na realidade, possibilitando um primeiro acolchoamento simbólico e assinalando para ele a existência de

sua própria voz, singular e intransferível. Para sustentar essa separação e assegurar a estruturação da criança no universo simbólico, entra em cena uma terceira voz, a do pai, igualmente importante. Diante dessa perspectiva, pode-se atribuir às primeiras experiências auditivas um papel constitutivo no psiquismo humano. Daí a importância desses resíduos sonoros, bem próximos da música, ouvidos nas entrelinhas e meandros da fala.

Esse caráter originário dos sons é fundamental para uma tentativa de aproximação entre a música e a psicanálise, sobretudo por se admitir uma anterioridade, em relação à linguagem, desses sons sem significação - dentre os quais se encontram melodias e canções de ninar, ritmos, rimas, toda uma atmosfera musical, enfim. A relação entre a música e a linguagem é, portanto, essencial para circunscrever o campo no qual cabe à psicanálise se implicar. Como já foi afirmado, a dificuldade que Freud encontra na arte musical diz respeito à incapacidade de se abarcar o fenômeno estético da escuta de música - de extraordinária intensidade afetiva - pela teoria da representação disponível. Esse poder inquestionável de afetar os ouvintes à revelia de qualquer possibilidade de interpretação parece ser incompreensível pela racionalidade de Freud. No entanto, é precisamente esse aspecto de iminente teor pulsional que garante o lugar e a pertinência de uma investigação psicanalítica.

Tendo em vista todas essas considerações, o presente trabalho se propõe a selecionar e analisar elementos capazes de nortear uma interlocução entre a música e a psicanálise. Antes de apresentar os capítulos nos quais essas interfaces são mais detalhadas, é necessária uma breve exposição sobre estética musical.

Se por estética entendemos, como Freud, “a teoria das qualidades do sentir” (“O Estranho”, 1919, p.237), presume-se que os fenômenos estéticos estão intimamente vinculados aos componentes pulsionais - afeto e representação. Esboça-se aqui a suspeita de que justamente no caso da música, em que esses elementos se articulam de forma tão especial,

um caminho pode ser delineado para a investigação da dimensão afetiva e dos limites da representação envolvidos no *ato estético*, este definido por Sérgio Magnani – maestro e teórico da música – como “atividade do receptor ou fruidor, como uma vivência sensível da mensagem estética através da reorganização indutiva daquele código de símbolos que dela é portador.”(MAGNANI, 1989, p.39).

Segundo Magnani, a estética musical é um momento da estética geral diferenciado apenas pela natureza dos símbolos e da linguagem, cuja compreensão tem uma configuração muito especial devido à autonomia abstrata do som e de seus nexos morfo-sintáticos. Para ele “o processo da comunicação sofre modificações profundas, justamente em função da natureza desta linguagem e dos símbolos portadores da mensagem estética, exigindo do fruidor uma postura *sui generis* diante dos meios expressivos”.(MAGNANI, 1989, p.43) Esse autor apresenta como fatores determinantes da natureza específica da música a autonomia abstrata de sua linguagem, os reflexos psicológicos dos elementos lingüísticos, a presença necessária do intérprete e as fronteiras de sua função, entre outros.

Magnani (1989) nos adverte que a música é, de qualquer maneira, simbólica. Ou seja, ela se estrutura em formas puras, portadoras de significados abstratos que são traduzidos pelo ouvinte de maneira arbitrária. E a qualidade específica desse signo musical seria a presença de tensões: tensões horizontais rítmico-melódicas, tensões verticais contrapontístico-harmônicas, tensões de profundidade dinâmico-tímbricas. Ao receber essas tensões, o ouvinte sensível pode transformá-las em outras configurações subjetivas.

É importante lembrar uma outra vertente do estatuto singular que a música ocupa em relação às outras artes. Trata-se da mobilização fisiológica incitada pelos mecanismos estéticos descritos acima por Magnani. As ondas sonoras literalmente atravessam o corpo do ouvinte, fazendo-o vibrar e ocasionando uma espécie de identificação entre os ritmos

corpóreos – como o respiratório e o cardíaco – e o andamento musical. Nesse sentido, ocorre um processo identificatório com o tempo da composição, ao qual o ouvinte se entrega sem qualquer resistência, de forma passiva. É plausível remeter esses processos às experiências primitivas de passividade diante dos sons externos e ritmos fisiológicos internos do bebê. O intérprete da obra musical também emprega todo seu corpo no ato da interpretação, transmitindo a obra de um outro sujeito, mas impregnando-a com seu estilo próprio. Essa proximidade que a música mantém com o corpo, muito além da percepção auditiva, denuncia também sua afinidade com o domínio pulsional.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss sintetiza com clareza e perspicácia a especificidade da música. De acordo com ele, essa arte se instala no ponto de encontro de dois domínios. Um é o natural, ou fisiológico, já que a música explora os ritmos orgânicos. O outro é cultural, pois o número e os intervalos de uma escala de sons musicais variam segundo as culturas. Disso decorre que a mediação da natureza e da cultura que se realiza no seio de toda linguagem torna-se, na música, uma hipermediação, visto que os ancoramentos são reforçados de ambos os lados. Devido à essa posição, “a música faz com que sua lei seja respeitada muito além dos limites que as outras artes evitariam ultrapassar. Tanto do lado da natureza quanto do da cultura, ela ousa ir mais longe do que as outras”(LÉVI-STRAUSS, 2004, p.48).

Sobre a relação da música com a linguagem, esse autor afirma:

O fato de a música ser uma linguagem – por meio da qual são elaboradas mensagens das quais pelo menos algumas são compreendidas pela imensa maioria, ao passo que apenas uma ínfima minoria é capaz de emití-las, e de, entre todas as linguagens, ser esta a única que reúne as características contraditórias de ser ao mesmo tempo inteligível e intraduzível – faz do criador de música um ser igual aos deuses, e da própria música, o supremo mistério das ciências do homem, contra o qual elas esbarram, e que guarda a chave de seu progresso. (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 37).

Se a música guarda a chave para a compreensão de algum mistério da psicanálise, este, certamente, está ligado ao duplo ancoramento constitutivo de ambas as partes. A música se apoia na natureza, com seu poder de fazer o corpo pulsar, e na cultura, com sua linguagem irreduzível e soberana. A psicanálise, por sua vez, é o campo do saber que atua no limite tênue entre o orgânico e o psíquico, borda tangida pelas pulsões.

Tendo sido delineado o recorte teórico que se pretende investigar na ampla gama de possibilidades a que esta temática conduz, faz-se necessária uma apresentação prévia dos capítulos que se sucedem. O *Capítulo um*, ou *Algumas considerações sobre a música*, trata da história dessa arte levando-se em conta a oscilação contínua entre uma forma de concepção musical voltada para a expressividade, e outra, fundamentada na música que não expressa nada além de si mesma. Essa alternância pode ser vinculada à complexa relação entre música e representação, matéria abordada no *Capítulo dois*. Este, intitulado *Sobre as relações entre música, corpo e linguagem*, apresenta as reflexões de dois autores, ambos escritores e músicos, logo profundamente implicados no assunto discutido. O *Capítulo três*, *Psicanálise e música*, visa expor alguns trabalhos teóricos psicanalíticos que se detiveram nesse tema. O critério para a escolha desses autores foi a pertinência das idéias propostas para a presente investigação. Finalmente, o capítulo das *Considerações finais*, ou *A música como ultrapassagem do silêncio pulsional*, propõe-se a organizar os elementos examinados e sugerir possíveis respostas às questões formuladas.

CAPÍTULO 1– ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA

As reflexões sobre a arte são tão antigas quanto a filosofia. As *Poéticas* de Aristóteles talvez tenham inaugurado a especulação filosófica em torno do belo, considerado um dos três fatores imediatos da felicidade humana juntamente do bem e da verdade. A palavra “estética”, no entanto, só apareceu em 1735, em uma tese do filósofo alemão Baumgarten, e se consolidou em seguida com Kant (cf. MAGNANI, 1989). Desde então, a estética pode ser definida como a disciplina do saber que estuda o belo, especialmente em sua manifestação humana, a arte (cf. ANDRADE, 1995).¹

Para Freud, a estética não é “simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir” (FREUD, “O estranho”. Vol.XVI, p.237). Essa definição é comum nos meios extra-psicanalíticos, mas não se pode negar o alargamento do alcance da estética promovido pela concepção freudiana. Pretendo, então, reunir elementos dessa “estética psicanalítica” que permitam abordar a estética musical. Para tanto, parto da evidência de que a música apresenta, dentre todas as artes, a maior dificuldade de acesso à psicanálise. Isso se explica pela complexa relação que a música mantém com a linguagem verbal, matéria-prima essencial para o trabalho psicanalítico. Esse impasse deve ser o primeiro aspecto a se investigar nesta proximidade que suponho existir entre os fenômenos afetivos na música e algumas noções psicanalíticas.

A teoria pulsional distingue afeto e representação como os componentes da pulsão, que têm destinos diversos nos processos psíquicos. Tais componentes podem ser considerados

¹ Assim como a Ética e a Lógica se ocupam do Bem e da Verdade, respectivamente.

os pilares da reflexão aqui proposta, na medida em que são análogos a uma polaridade de grande importância para a estética musical: de um lado, está a música que representa ou que pretende representar algo; de outro, a chamada “música absoluta”, destituída de qualquer sentido externo.

Essa polaridade pode ser comparada à que Ariano Suassuna, escritor e professor de estética, propõe no capítulo “A música” de sua obra *Iniciação à estética*. Para ele, existem duas linhagens principais na música, a “apolínea” e a “dionisiaca”. A música apolínea, feita pelos compositores de temperamento “clássico”, é equilibrada, harmoniosa, serena, racional, luminosa, ordenada, clara e límpida. Ela se inclina pelo tipo mais puro e abstrato de composição, e, mesmo quando o artista lança mão do canto, sua ênfase está muito mais nos elementos musicais do que nos literários (SUASSUNA, s/d, pp.321-324). Essa linhagem é similar ao pólo da “música absoluta”.

Por sua vez, a música dionisiaca, mais próxima do pólo “representativo”, é descrita como aquela que apresenta contrastes violentos que chegam à dissonância. É dramática, vibrante, “impura” pela presença quase literária de sentimentos e expressões estranhos ao campo da música. Nesse caso, mesmo quando o compositor faz peças puramente orquestrais, percebe-se nelas a tentativa de se descrever paisagens, acontecimentos, estados de espírito, sentimentos diferenciados de alma ou até mesmo reflexões filosóficas sobre o destino humano. Os elementos “literários” ou “dramáticos” são de grande importância nessa linhagem.

Essa forma de se compreender a música nas duas concepções descritas é, sem dúvida, essencial para um diálogo com a psicanálise, já que seus parâmetros estão definidos em torno da relação com a representação. Antes de prosseguir nesse caminho, faz-se importante um breve histórico da evolução musical a fim de delinear a movimentação das diferentes

concepções e para visualizar minimamente a sucessão de estilos de época. Com isso é também possível ter uma noção do significado e do valor da música ao longo dos séculos, bem como da experiência estética dos ouvintes de cada período.

As escavações arqueológicas em templos, pirâmides e tumbas egípcias, evidenciaram a existência de atividade musical de caráter religioso, militar e social já naquela civilização. Também os hebreus usaram a música para fins guerreiros e religiosos, em festas e lamentações. Um instrumento musical foi mencionado pela primeira vez no livro do *Gênesis* (capítulo 4, versículo 21): “Jubal, pai de todos os tocadores de harpa e flauta”. Também no *Antigo Testamento* foram registradas as trompas que fizeram ruir os muros da cidade de Jericó e a harpa de David, que abrandava o furioso rei Saul. Segundo esses escritos, David organizou o primeiro corpo oficial de músicos e cantores no templo, e seu filho, Salomão, compôs o “Cântico dos cânticos” para um grande conjunto de harpas, sistros, trompas de prata e massa coral². (ELLMERICH, 1973).

A primeira notação musical de que se tem notícia, feita com letras e sinais complementares, proveio da Índia. Na China, o sábio Ling-lun, aproximadamente em 2.637 a.C., formulou uma doutrina sobre a arte dos sons, na qual já se encontrava o princípio da tônica, o tom fundamental. Sabe-se também que o filósofo Confúcio tocava um instrumento de cordas parecido com o alaúde.

No entanto, dos povos da Antigüidade, os gregos foram os mais adiantados nas manifestações culturais, inclusive na música. A arte musical grega deixou várias referências na mitologia, em relíquias, tratados teóricos, obras filosóficas e memórias históricas. A própria origem da palavra *música* - que significa “arte das musas”- remonta a essa civilização.

As nove musas, segundo o mito, eram divindades inspiradoras das artes e da ciência. A origem da lira era atribuída ao deus Apolo, e Orfeu, seu filho, era o deus da música e da poesia.

A música grega tinha uma única melodia, era monódica. Baseava-se em um sistema bastante desenvolvido, embora muito complicado, de sete escalas chamadas “modos”. Considera-se que a relação matemática dos principais intervalos da escala musical tenha sido descoberta por Pitágoras (século VI – V a.C.). Seu discípulo Aristóxeno (século IV a.C.) escreveu tratados sobre elementos da harmonia e do ritmo, e Euclides (século IV – III a.C.) também se preocupou com a teoria do som. De maneira geral, os filósofos gregos consideravam a música como uma maneira de expressar sentimentos.

A música estava presente em todas as manifestações sociais da Grécia antiga, como festas religiosas ou profanas, jogos esportivos, teatros, funerais e até mesmo combates. As principais diversões durante os banquetes eram o canto e a dança acompanhados por instrumentos. O ensino da música, que era obrigatório, tinha uma finalidade prática e moral: equilibrar, com sua natureza gentil e civilizadora, a ação fortificadora da ginástica.

Diferentemente dos gregos, os romanos não se desenvolveram muito nas artes devido à tendência guerreira e à preocupação com as conquistas. Contudo, ao subjugar a Grécia em 146 a.C., Roma passou a receber uma intensa influência daquela cultura. A arte musical tomou impulso a partir do império de Nero (54-68 da era cristã), que foi compositor e tocava lira. A música dos primeiros cristãos, duramente perseguidos naquela época, constituía-se por cantos derivados de melodias hebraicas, gregas e romanas. Com a liberdade aos cristãos concedida em 313 pelo imperador Constantino, o canto religioso passou a se desenvolver.

² Neste contexto, é importante lembrar as considerações de Lacan a respeito do *shofar* – instrumento de sopro usado em rituais judaicos -, que é apresentado como exemplo da materialização da função do objeto *a* em sua forma de voz (*Seminário da Angústia*, 22 de maio de 1963).

O primeiro a organizar o canto em uma diocese foi Santo Ambrósio, bispo de Milão de 374 a 397, que compôs um hino de “ação de graças”. Esse mesmo bispo batizou Agostinho de Hipona, o Santo Agostinho (354-430), que propagou o salmo ambrosiano e escreveu o tratado *De musica* sobre a teoria do canto de igreja. Mais de um século depois, São Gregório Magno (papa de 590 a 604) abrangeu a iniciativa de Ambrósio por toda a igreja. Organizou o livro *Antifonário*, em que agrupou os cantos litúrgicos, hinos e responsórios juntamente a novos, de sua autoria, e foi o fundador da primeira escola de canto, a *Schola Cantorum*. O canto cristão passou a ser chamado de “canto gregoriano” em virtude de seu nome. As características mais importantes desse canto, também chamado de “canto chão” por sua monotonia e pequena extensão vocal, são a monodia (é cantado a uma só voz), o diatonismo (com a escala de sete notas), o ritmo livre e o texto em latim.

Na Idade Média, a música profana ganhou importância com o surgimento da *canção*, cuja origem costuma ser atribuída às festas para celebração da primavera. A partir do século XI, essa forma musical, cultivada tanto pelos nobres quanto pelo povo, difundiu-se por meio dos trovadores, cantores de origem nobre que inventavam novas melodias e letras e eram acompanhados por instrumentistas.

Enquanto isso, a música religiosa cristã – o canto gregoriano – permaneceu praticamente imutável em seus dez primeiros séculos: sempre monódica, ou seja, com uma única melodia. Foi o acompanhamento por órgão que possibilitou, a partir do século X, a música simultânea a várias vozes, dando origem assim à *polifonia*. O *contraponto* (*punctus contra punctus*, isto é, nota contra nota) surgiu com a simultaneidade de diversas melodias e a diversidade de movimentos, e se tornou uma forma de música erudita na Idade Média. Essas transformações tão importantes culminaram no movimento *Ars Nova*, que significou um notável progresso na criação musical. Um dos artistas mais notáveis desse tempo foi

Guillaume de Machaut (1300-1377), que compôs peças profanas e a primeira missa (obra musical que ilustra a cerimônia) polifônica. Durante todo esse período, manteve-se a concepção da música como expressão de determinados sentimentos, tanto que algumas peças eram proibidas pela igreja devido à possibilidade de suscitar idéias consideradas “perversas”.

O Renascimento trouxe mudanças marcantes em todos os âmbitos da sociedade, e evidentemente isso se refletiu também na música. A música profana ganhou maior importância por parte dos compositores, que passaram até mesmo a escrever peças para instrumentos (estes, no período anterior, tinham apenas a finalidade de acompanhar vozes). Ainda assim, as obras mais importantes do período renascentista foram compostas para a igreja, como “polifonia coral” (música contrapontística para um ou mais coros) (BENNETT, 1986).

Lutero, com a reforma protestante, aboliu o latim das cerimônias religiosas e criou o canto coral na língua do país. Ele também foi músico e compositor. A igreja católica, na contra-reforma, acabou admitindo cantos mais elaborados que os gregorianos nas igrejas, a fim de diminuir a perda de fiéis. Giovanni Pierluigi da Palestrina (nascido na Itália, 1525-1594) foi o compositor de maior importância para a música religiosa dessa época, tendo escrito cerca de 100 missas (ELLMERICH, 1973).

O Barroco, para a música, teve início com as primeiras óperas no começo do século XVII. A primeira grande ópera foi *Orfeu*, de Cláudio Monteverdi (nascido na Itália, 1567-1643), composta em 1607. Esse marco inicial já indicava algumas das principais características do período que principiava: vasto uso de ornamentos, forte impacto dramático e tentativa de se traduzir com realismo os sentimentos humanos.

Sem dúvida alguma, o maior compositor desse período, e certamente um dos mais importantes de todos os tempos, foi Johann Sebastian Bach (nascido na Alemanha, 1685-

1750), considerado por muitos o “pai da música”. Além de deixar uma obra monumental para coro, aperfeiçoar a polifonia até seu grau mais elevado e contribuir de maneira decisiva para o intenso desenvolvimento da música instrumental (que somente no período barroco se igualou em importância à música para voz), Bach legou à posteridade o estabelecimento da tonalidade maior e menor que sucedeu o sistema modal mantido até o Renascimento. Ao compor o “Cravo bem temperado” nas 24 tonalidades maiores e menores, demonstrou com genialidade as vantagens do novo sistema.

Segundo Nikolaus Harnoncourt, músico e pesquisador, desde a Antigüidade se tentou reproduzir idéias extra-musicais na música, podendo-se distinguir quatro orientações principais: a imitação acústica, a representação musical de imagens, a representação musical de pensamentos ou de sentimentos e a “linguagem dos sons”. Para ele, “a música barroca quer sempre dizer alguma coisa, ou pelo menos representar e suscitar um sentimento geral, um ‘afeto’.”(HARNONCOURT, 1998, p.151) Nessa época, a música era concebida como um “discurso de sons”. Cada solista tinha seu “discurso” construído de acordo com as regras da retórica, e como o “diálogo”, a “conversa” e a “controvérsia” eram mais interessantes, freqüentemente uma obra contava com dois ou mais solistas. Por tudo isso, a teoria estética do período barroco foi chamada de “doutrina dos afetos”, cujo princípio básico era o de que cada peça musical devia traduzir um afeto. O inigualável Bach seguiu essa doutrina usando, principalmente, o ritmo como elemento de expressão dos afetos.

Considera-se a morte de Bach em 1750 como o fim da fase barroca, embora a passagem ao Classicismo não tenha se efetuado abruptamente. Talvez as primeiras mudanças significativas tenham sido: a gradual substituição da sonata barroca (que era assim chamada por ser tocada, e não cantada) pela sonata clássica (para um ou dois instrumentos e com estrutura mais rígida na forma sonata – exposição dos temas, desenvolvimento das idéias

musicais e re-exposição); e a transformação da “abertura italiana”, presente em muitas óperas barrocas, na sinfonia clássica.

No princípio, a música desse período era amável, elegante e sem profundidade, visando principalmente agradar aos ouvintes. A polifonia cedeu lugar à homofonia, de tessitura mais leve e clara (embora o contraponto não tenha sido completamente esquecido). Com o amadurecimento desse estilo, as composições passaram a apresentar cada vez mais as características já associadas à arquitetura clássica: graça e beleza de linha e de forma, proporção, equilíbrio, comedimento e domínio da linguagem artística. Seus principais representantes foram Haydn (nascido na Áustria, 1732-1809), Mozart (também nascido na Áustria, 1756-1791) e Beethoven (nascido na Alemanha, 1770-1827) - este pelo menos em suas primeiras fases. (BENNETT, 1986).

Apesar de sua curta duração cronológica, o Classicismo foi fundamental para instituir definitivamente gêneros musicais apenas iniciados no Barroco, como a sinfonia, a sonata, o concerto e a ópera. Haydn foi o responsável pela forma definitiva da sinfonia (compôs 104) e também do quarteto de cordas. Mozart foi um fecundíssimo compositor, talvez o mais completo da história da música, apesar de ter vivido apenas 35 anos. Compôs sinfonias, música de câmara, concertos, música sacra e óperas. Estas últimas, de extraordinária sensibilidade dramática, revolucionaram esse gênero. Beethoven, contudo, foi mais profundo e grandioso. Foi o último dos compositores clássicos e o primeiro dos românticos, sendo sua fase mais tardia marcada por um estilo muito pessoal. Ele adotou as formas clássicas de seus antecessores e as expandiu, tendo o drama e o conflito como ingredientes essenciais em suas obras já maduras. Sua individualidade, capacidade de aprofundar as idéias musicais e de expor sentimentos mais intensos permitiram que ele inaugurasse o Romantismo na música.³

³ A música de Beethoven é justamente a mais comentada por Ariano Suassuna como exemplo da “linhagem dionisíaca”. Esse autor afirma que “vamos encontrar o espírito dionisíaco realmente liberto, numa exaltação que

É preciso salientar que uma nova concepção de música surgiu no século XVIII. Com o desenvolvimento da música sinfônica na Alemanha e da ópera na Itália, os compositores começaram a criar sucessões de belos movimentos (ou árias, no caso da ópera), sem se preocuparem com a expressividade. A questão da expressão na música, aliás, tornou-se objeto de vários filósofos-estetas. Alguns como Rousseau e La Harpe chegaram a negar com veemência qualquer poder atribuído a essa arte de expressar sentimentos, sendo ela, para eles, uma simples criadora de beleza. Essa posição passou a ganhar força no classicismo e coexistiu por um tempo com a anterior, adepta da expressividade dos sentimentos e característica do período barroco. Posteriormente, com o Romantismo, essa concepção expressiva voltou a ser preponderante.

O Romantismo na arte musical teve como pano de fundo as profundas transformações que se passavam na Europa em todos os setores da sociedade. Logo depois da virada para o século XIX, ficou evidente um abandono às regras rigorosas e à disciplina do estilo clássico, cujos compositores visavam atingir o equilíbrio entre a estrutura formal e a expressividade. Os românticos desequilibraram essa balança. Sua música tem uma maior liberdade de forma e concepção, e expressa com intensidade e vigor as emoções, inclusive a dor. O poder de expressão da música – deixado em um segundo plano ou dispensado no classicismo – é, portanto, potencializado no período romântico, o que contraria a opinião dos teóricos que negavam a essa arte qualquer capacidade expressiva. Esse potencial de manifestar emoções, na realidade, está presente em quase todo tipo de música, nos mais variados estilos, em maior ou menor grau. Mas é no Romantismo que ele se apresenta em sua plenitude, com muito mais força e eloquência.

vai encontrar seu auge na *Nona Sinfonia*, obra na qual os elementos literários e teatrais da música de Beethoven se tornaram tão violentos que ele sentiu necessidade de recorrer às palavras para expressá-los” (Suassuna, Ariano. *Introdução à estética*, p.323).

Com esse novo estilo, as possibilidades da matéria musical foram muito alargadas. As melodias se tornaram mais líricas, com modulações (mudanças de tonalidade) mais rápidas e ousadas. As harmonias se enriqueceram e se aprofundaram no plano emocional, com o uso mais freqüente de dissonâncias (encontro de duas notas que não se enquadram na harmonia convencional) e introdução de notas cromáticas estranhas às tonalidades. Sérgio Magnani, ao fazer uma síntese sobre o Romantismo, afirma que essa música tem um predominante cunho lingüístico e que foi ela quem possibilitou a evolução da harmonia, que, de lógica, tornou-se psicológica. Para esse autor, o que é fundamental na música romântica “é o processo de tensão, que se exalta até os limites da angústia fisio-psicológica” (MAGNANI, 1989, p.376).

Nessa época, houve um florescimento da canção, especialmente do *Lied* alemão para voz solo e piano. O primeiro grande compositor desse gênero foi Schubert (nascido na Áustria, 1797-1828), que compôs mais de 600 canções. O piano foi aperfeiçoado, e quase todos os compositores românticos fizeram música para ele. Talvez os mais notáveis nesse instrumento tenham sido: Schubert, Mendelssohn (nascido na Alemanha, 1808-1847), Schumann (também nascido na Alemanha, 1810-1856), Liszt (nascido na Hungria, 1811-1886), Brahms (também alemão, 1833-1897) e Chopin (nascido na Polônia, 1809-1849) – este, sem dúvida, o que mostrou maior compreensão do caráter e das possibilidades do piano. (BENNETT, 1989).

Outra tendência desse período foi a “música programática”: obra instrumental que “conta uma história” ou é “descritiva”, capaz de evocar imagens na mente do ouvinte. Os primeiros a se dedicarem a esse gênero foram Liszt e Berlioz (nascido na França, 1803-1869), com seus “poemas sinfônicos”. Esses dois compositores utilizavam temas musicais recorrentes, embora modificados de acordo com a situação, para dar unidade à música. Quanto à ópera, as novidades mais significativas foram realizadas por Wagner (nascido na

Alemanha, 1813-1883), que pretendia promover a fusão de todas as artes cênicas, tendo a orquestra o papel mais importante. Seus “dramas musicais”, como ele mesmo nomeava, também apresentam trechos instrumentais recorrentes com temas variados – os *leitmotiv*, ou “motivos condutores” - que expressam alguma emoção, objeto ou lugar no enredo da ópera dentro de uma melodia ininterrupta.

É importante acrescentar outros aspectos desse período: a exaltação máxima do virtuosismo nos concertos românticos, em obras de compositores como Brahms e Tchaikovsky (nascido na Rússia, 1840-1893) e a tendência nacionalista marcante em alguns países, principalmente Rússia, Noruega e a então chamada Boêmia.

A tradição romântica foi levada até o século XX com o “Romantismo Tardio”, representado por nomes de grande peso, como Gustav Mahler (nascido na Áustria, 1860-1911) e Richard Strauss (nascido na Alemanha, 1864-1949). No entanto, a maior parte da música desse século apresentou uma reação ao Romantismo. Apesar da complexidade e diversidade de tendências, algumas características são freqüentes: melodias mais curtas, fragmentadas, angulosas e pontiagudas (ou até mesmo a ausência de melodia); harmonias com dissonâncias radicais; ritmos vigorosos, dinâmicos, com amplo emprego de sincopados (a acentuação incidindo sobre os tempos fracos); uma maior preocupação com os timbres, incluindo sons estranhos, intrigantes e exóticos. Um movimento pós-romântico de grande importância, apesar de sua curta duração, foi o Impressionismo.

O estilo impressionista na música teve início no final do século XIX, mas já se diferenciava do Romantismo em seus principais aspectos, podendo ser considerado música moderna. Debussy (nascido na França, 1862-1918), o compositor mais importante desse estilo, tinha a intenção de se afastar do pesado Romantismo alemão, e, para isso, utilizou meios comparáveis às técnicas da pintura impressionista. Usava os sons como “cores”, e era

mais formalista do que obediente às regras da harmonia, formando freqüentemente cadeias de acordes dissonantes. Suas obras apresentam um aspecto vago, com ritmos fluidos e tessituras tremulantes. No que se refere à expressão, os impressionistas se posicionaram de forma sutil, às vezes ambígua. Eles relativizaram a tendência romântica de designar sentimentos, preferindo, com moderação, sugerir o vago e o efêmero. Debussy deu títulos poéticos a muitas de suas obras, mas é significativo o fato de indicar esses nomes, muitas vezes, ao final das peças nas partituras, evitando assim uma interferência na leitura pessoal do intérprete e, sobretudo, afirmando o caráter individual e subjetivo das “impressões” que sua música pretendia expressar.

Retomando o percurso histórico tratado, chega-se ao século XX, em que proliferaram novas correntes musicais e um mesmo compositor podia participar de diferentes movimentos ao longo de sua carreira. Algumas das tendências mais importantes foram: a música com influência jazzística, a politonalidade, a atonalidade⁴, o expressionismo e o dodecafonismo. Este último representou o surgimento de um novo princípio para substituir o sistema maior-menor abandonado com o atonalismo. Em uma peça dodecafônica, o compositor primeiramente ordena como quiser as 12 notas da escala cromática, formando a “série fundamental” na qual toda a composição vai se basear.

Com a música contemporânea, passou a predominar a concepção dessa arte que a desvincula de qualquer referência externa ou inteligibilidade. Apesar disso, Magnani (1989) acredita que no futuro haverá a evolução cada vez maior da música aplicada, ou seja, a música funcional que potencializa o impacto de outros meios de comunicação – como a usada na

⁴ A musicóloga Maria de Lourdes Sekeff dedica um estudo detalhado à questão lingüística no sistema musical tonal. Para ela, o sistema tonal é “esse corpo de regras e princípios repertoriados em uma cultura, é um sistema de signos, gerador de um discurso sintagmático e paradigmático, narrativo e direcional, discursivo, tautológico e dialético que, falando de um tempo e de uma época, define-se como expressão da *tridimensionalidade* da música, ao mesmo tempo em que fundamenta uma linguagem de *função poética e emotiva*”. (SEKEFF, *Curso e discurso do sistema musical (tonal)*. 1996, p.13)

educação, no cinema, no teatro e na publicidade. A estreita relação entre a arte musical e a linguagem é, portanto, indissolúvel.

Sobre a música contemporânea, os psicanalistas Jacila Maria da Silva e Joel Birman afirmam:

O movimento da música moderna (...) é sempre balizado pelo esforço de suspender as familiaridades por meio da ênfase na perspectiva do *acontecimento*. O intérprete, utilizando-se da técnica, adota essa perspectiva de *singularização*, entendida aqui como recriação do acontecimento. Sabe-se que a música moderna renovou radicalmente a forma e a linguagem, a fim de que as obras se tornassem acontecimentos singulares: buscam não mais a compreensão, porém o evento; possuem não elementos confortadores, mas disruptivos; procuram não ser familiares, mas, ao contrário, cortantes; possibilitam não uma escuta modulada, e sim a invenção (...). O que está em jogo na experiência musical moderna é, enfim, uma enfática experiência alteritária. (BIRMAN, Joel. SILVA, Jacila. "Entre psicanálise e música: variações quase atonais entre Freud, Foucault e Adorno". In. Beívidas, Waldir (org.). *Psicanálise, pesquisa e universidade*. S/d, pp. 122-123)

Essa breve consideração acerca da experiência musical moderna sinaliza, a meu ver, o ponto em que culmina a movimentação histórica da estética musical em sua relação com a linguagem. Tal relação permeou o conflito das concepções paradigmáticas da música alternadas no decorrer dos diversos estilos musicais que foram sucedendo-se. Percebe-se, portanto, a importância dos laços complexos e tênues entre música e linguagem. Como já foi afirmado, a abordagem dos elementos estéticos dessa arte pela psicanálise deve apoiar-se sobretudo no par representação e afeto, os componentes da pulsão. Este trabalho prossegue norteado por esses parâmetros a fim de se compreender melhor a intensidade afetiva e os efeitos de singularização promovidos pela escuta musical.

CAPÍTULO 2 – SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE MÚSICA, CORPO E LINGUAGEM

Mário de Andrade – poeta, ficcionista e ensaísta brasileiro, autor de obras consagradas como *Paulicéia Desvairada* (1922) e *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928) entre outras, um dos líderes da “Semana de Arte Moderna” de 1922 e doutrinador do movimento modernista – deixou também uma bibliografia musicológica importante e consideravelmente extensa. Esse autor se formou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e se tornou catedrático nessa mesma instituição. A maior parte de seus estudos sobre música é destinada aos aspectos folclóricos e nacionalistas da cultura musical brasileira, mas ele também se dedicou à história e à estética dessa arte.

O trabalho de Mário de Andrade sobre estética musical foi planejado com objetivo didático para seus alunos no conservatório. Esse livro não chegou a ser publicado por ele, mas foi estabelecido por Flávia Camargo Toni em 1995 a partir de um projeto original datilografado de 1925, com o acréscimo de manuscritos e o auxílio de notas deixadas por ex-alunos. Apesar do cunho didático, trata-se de uma contribuição muito pessoal à estética musical. É significativo o fato de ser um estudo sobre música produzido por um homem das letras, o que ajuda a situar a relação da música com a linguagem em um lugar de destaque na obra.

Para esse escritor, é fundamental o fato de uma composição ser, além de objeto de conhecimento, objeto de compreensão. Ele acrescenta⁵:

⁵ As citações da obra de Mário de Andrade que apresento no decorrer deste trabalho são literais, respeitando a sintaxe e a pontuação originais do autor.

Isto se verifica enfim definitivamente com a comparação entre o fenômeno musical natural e o artístico. Basta com efeito observar a diferença que existe entre a percepção duma frase melódica humana e dum canto animal pra que essa *compreensão* da frase humana apareça. Quando a gente escuta um sabiá, a mais estupenda patativa, tem a sensação sonora, gosta daquilo mas porém não compreende. O canto dos pássaros é matéria de sensação fisiológica e como sensação atinge o conhecimento, porém não tendo significado psicológico nenhum pro homem a gente não compreende. Não tem princípio nem fim. Os sons e os ruídos que os animais emitem não têm unidade relacional entre si. Por quê? Porque são determinados por instintos, por atos reflexos, por fatalidades fisiológicas, porque não são livres, porque não são manifestação de vontade, porque não se dá *expressão* enfim. O Belo musical artístico é compreensível porque é uma expressão, um símbolo abstrato tal qual a palavra e como tal chega a ser objeto não só de conhecimento como o Belo musical natural porém de compreensão. (ANDRADE, 1995, p.42).

Esse autor considera o enigma da compreensão musical - que “não pode ser explicada pelos símbolos da compreensão, as palavras” (ANDRADE, 1995, p.44) – como “o mais intrincado dos problemas estéticos musicais”(p.44). Na tentativa de desvendar esse enigma, ele traça uma breve evolução histórica do conceito de compreensibilidade da música e ressalta as duas concepções já apresentadas no capítulo anterior deste trabalho: a da música que expressa alguma coisa externa, geralmente sentimentos, e a da música que não expressa nada além de si mesma. Para ele, uma solução para o impasse entre essas concepções foi dada por Combariou, que articulou os dois conceitos díspares e concluiu que “a música é a arte de pensar sem conceitos por meio de sons” (ANDRADE, 1995, p.45).

Dessa forma, a compreensão musical não é intelectual, já que ela não pode ser determinada por um conceito expresso por palavras. Para se aprofundar nessa questão, Mário de Andrade compara a origem da linguagem articulada com a da música e afirma que essa arte é a irmã gêmea da palavra, “tendo ambas nascido do mesmo grito inicial”. (ANDRADE, 1995, p.46). Segundo esse escritor, o grito só deixou de ser ato reflexo e se tornou expressão quando foi intelectualizado. A música e a palavra são intelectualizações do grito reflexo primitivo, são expressões que seguiram caminhos diferentes, mas não opostos. A diferença entre essas duas formas de expressão está na liberdade que a música tem em relação à palavra.

Enquanto a palavra se transformou em símbolos de necessidade imediata, meio de conhecimento e de comunicação imediata, a música seguiu diretamente em direção às necessidades superiores do espírito e procurou satisfazê-las. Enquanto a palavra se organizou em convenções, tornou-se um símbolo de compreensão presa, dependente da educação, a música se conservou mais livre, uma manifestação de intuição. Ele conclui, assim, que a música é uma intuição pura, no sentido de ter uma independência absoluta de ser passível de compreensão consciente abstrata. Mas isso não quer dizer que a música não é compreensível, e explicar em que instância isso se dá é um dos objetivos desse autor.

Para Mário de Andrade, o fenômeno musical humano pode ser compreendido pois é expressão. Segundo esse autor, uma composição é tanto mais compreensível quanto mais próxima ela está do ouvinte, seja no tempo, na raça, na nacionalidade, no temperamento e na identidade de sensibilidade. Nesse sentido, a compreensão de uma obra musical é maior ou menor de acordo com as associações que desperta no ouvinte. E essa possibilidade de compreensão depende diretamente do fato de se tratar de uma forma de expressão, pautada por mecanismos intrínsecos que ele chama de “psicológicos”. Se a música, como expressão compreensível de natureza intuitiva, não pode ser explicada por meio de conceitos, “onde pois se dá a compreensão musical?” (ANDRADE, 1995, p. 47)

Para esclarecer sobre o mecanismo de expressão e compreensão na música, Mário de Andrade lança mão do que chama de “três ambientes em contato sucessivo: inconsciente, subconsciente e consciente” (ANDRADE, 1995, p.47), entre os quais não se pode determinar os limites. Sua hipótese é a de ser subconsciente a compreensão da música, e define: “o subconsciente é um domínio livre da cerebração humana, independente do ser consciente e dependendo simultaneamente do nosso ser físico e das aquisições não memoriadas do espírito” (p.47). Ele explica que a nítida noção de compreensão por parte do ouvinte é

caracterizada pela consciência como “vaga”. Conscientemente, um trecho é reconhecido como “ardente”, “suave”, “violento”, “gracioso”, “alegre”, “triste”, “melancólico”, etc., mas tais determinações são apenas de natureza dinâmica. A inteligibilidade da manifestação musical, para esse autor, deve se realizar no “subconsciente”, pois vai além desse reconhecimento de natureza dinâmica.

A explicação para essa hipótese do “subconsciente” deve ser procurada nas origens dessa arte. Considera-se que a música é a arte que mais se aproxima dos processos fisiológicos. Mário de Andrade supõe que foi essa potência fisiológica, esse enorme poder da música sobre o ser físico, que a impediu de se intelectualizar em símbolos conscientes tal como a palavra. Como já foi apresentado, a música dos povos primitivos era concebida como representação de alguma coisa, principalmente de sentimentos. Seu valor simbólico provinha da necessidade prática, pois era preciso dar à música um entendimento que a tornasse tão imediatamente útil quanto a palavra. Com o passar do tempo, esses símbolos foram se perdendo e dando lugar às necessidades chamadas pelo autor de “dinamogênicas” (relacionadas aos ritmos fisiológicos). Assim, a realidade consciente deu lugar à realidade “subconsciente”, mas a inteligibilidade primitiva, a base representativa, nunca se perdeu completamente, daí a tendência a se procurar um “sentido” para a música – hoje, singular, embora um dia tenha sido coletivo.

Nesse sentido, o autor demonstra que a música é a manifestação artística em que se fundem mais intimamente as necessidades fisiológicas (atividade visceral e muscular, esta realizada ou não) e as necessidades superiores do espírito (o belo, a síntese, a intuição pura). É uma manifestação humana que se conserva intermediária entre a atividade consciente e a fisiológica. Ele argumenta:

A Música é uma arte cujos fatores a não ser com um preparo literário anterior (...), não lhe permite ser analítica, isto é, ser expressão que se possa tornar objeto de compreensão consciente. A Música é uma arte sintética por excelência, não só

porque mais que nenhuma outra funde o ser psicológico e o fisiológico, como porque sendo vaga necessariamente pelos fatores diretos de que dispõe e que já por si mesmos (ritmo e som) estilizações de elementos naturais ela não pode particularizar o mundo dos fenômenos. Esta dupla e elevada síntese que lhe tira a necessidade de todo e qualquer conhecimento de expressão não lhe tira por isso o valor de expressão sem o qual ela deixaria de ser Arte. Essa expressão vaga que pelo simples exame da sua fraseologia prova ser objeto de compreensão intelectual e que pelo simples exame dos seus efeitos prova ser de grande intensidade fisiológica é compreendida como intuição pura pela subconsciência. (ANDRADE, 1995, p.51).

Na tentativa de especificar a manifestação musical, Mário de Andrade a apresenta como fusão de quatro entidades distintas: o criador, a obra de arte, o intérprete e o ouvinte. As três subjetividades presentes nessa manifestação são igualmente importantes, embora tenham funções distintas e ocupem diferentes posições. O autor formula o conceito de “desejo de amigo” para explicitar o caráter eminentemente social da obra de arte, que no caso da música ganha um significado especial devido às peculiaridades da relação entre suas entidades subjetivas, ou seja, compositor, intérprete e ouvinte. Para se aprofundar melhor nessa questão, ele recorre, à sua maneira, ao conceito freudiano de sublimação. A obra de arte é, para ele, uma realização sublimada de amor, e sua manifestação é “uma tentativa de identificação com o objeto amado independentemente mesmo daquilo que a obra possa representar” (ANDRADE, 1995, pp.56-57). O “desejo de amigo” é aquele que resta despido do significado sexual, mas destinado a “comunicar” a mensagem de amor do artista. É, enfim, o que caracteriza a expressão artística e garante a equivalência entre criador, intérprete e ouvinte no caso da música.

Como já foi afirmado, Mário de Andrade nos apresenta uma concepção de estética musical muito pessoal nessa obra. Sua tentativa de elaboração com um embasamento psicanalítico é rudimentar (como não podia deixar de ser naquela época – década de 20 - em que se tinha um acesso muito fragmentado aos escritos de Freud), mas isso não invalida sua teorização, que me parece bastante pertinente ao trabalho aqui proposto. Seu aspecto mais importante, a meu ver, é a preocupação em fundamentar uma discussão acerca da estética

musical a partir da gênese comum com a palavra, o que, de antemão, circunscreve o problema da música em relação à linguagem, tendo sempre em vista o que ele chama de “potência fisiológica”.

Além disso, a construção complicada da noção de “subconsciente” pode ser útil se for transposta para a tópica freudiana, o que solicita uma investigação psicanalítica mais detalhada. Da mesma maneira, a argumentação em torno da função das diferentes subjetividades envolvidas no ato musical dá as bases para uma discussão sobre as posições subjetivas ocupadas em cada uma dessas instâncias (compositor, intérprete e ouvinte). Isso implica a questão do par atividade/passividade e a relação com o objeto no âmbito da música. Antes desses desdobramentos, contudo, considero importante a apresentação de um outro autor que, assim como Mário de Andrade, transita entre a música e a literatura, e também se esforça para delinear a gênese da manifestação musical.

Trata-se do escritor francês contemporâneo Pascal Quignard, autor de *O salão de Wurtemberg* (1986), *Todas as manhãs do mundo* (1991), *A ocupação americana* (1994), entre muitos outros ainda não traduzidos para o português. Filho de professores de línguas clássicas, neto de um escritor e descendente de uma família de construtores de órgãos, desde muito cedo Quignard tomou gosto por música, grego, latim e literatura antiga. Formou-se em filosofia, foi professor na Universidade de Vincennes e na “Escola Prática de Altos Estudos em Ciências Sociais”. Fundou, com o presidente François Mitterrand, o “Festival de Ópera e de Teatro Barroco de Versailles”. Por muitos anos, foi colaborador das “Edições Gallimard”, até abandonar, em 1994, todas as suas atividades para se dedicar unicamente à literatura. Em 2002, obteve um dos prêmios mais importantes da literatura francesa, o *Goncourt*, por sua obra *Les ombres errantes*.

A música é um tema caro à obra de Quignard, tanto nos romances como nos trabalhos ensaísticos. Em *Ódio à música* (1996), o autor dedica dez “pequenos tratados” (gênero literário de que ele se serve para apresentar suas idéias com grande erudição e certa intenção didática, suavizadas pela liberdade formal e pelo lirismo) a essa temática. Ele desenvolve a idéia de que a relação de um indivíduo com a música provém de suas experiências infantis mais primitivas, atribuindo assim à música e ao sonoro um papel que se pode designar de estruturante no psiquismo. Antes de relatar seus argumentos, é necessária a advertência de que esse autor não menciona uma só vez a psicanálise, embora permita sua evocação inúmeras vezes. Tal como ocorre com a obra tratada de Mário de Andrade, isso não invalida a relevância das questões levantadas por Quignard, que expõe de forma contundente a relação do sujeito com a música.

Devido à densidade e ao lirismo da obra de Quignard, opto por selecionar algumas passagens importantes para esta reflexão, sem a intenção de abarcar todo o texto. Logo no início, o autor revela o que planeja desenvolver:

Nós envolvemos de panos uma nudez sonora extremamente ferida, infantil, que permanece sem expressão no fundo de nós mesmos. Esses panos são de três espécies: as cantatas, as sonatas, os poemas. O que canta, o que soa, o que fala. Com o auxílio desses panos, do mesmo modo que tentamos subtrair aos ouvidos alheios a maioria dos ruídos do nosso corpo, subtraímos ao nosso próprio ouvido alguns sons e alguns gemidos mais antigos. *Mousikè* – diz um verso de Herodes – versa pequenas libações de esquecimento sobre o desgosto. O desgosto é para a alma na qual as lembranças se depositam o que a borra é para a ânfora que contém o vinho. Tudo o que desejamos é que ela repouse. (QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*, 1996, p.9).

Como que por um lapso, ele não acrescenta, nessa série de “panos”, o que ouve, entretanto é principalmente disso que se trata. Novamente, impõe-se o elo enigmático entre som e palavra, música e linguagem. Mais adiante ele define seu objetivo:

Interrogo os laços que a música entretém com o sofrimento sonoro. Terror e música. (...) Esses nomes me parecem inevitavelmente ligados – por mais alógenos e anacrônicos que sejam entre si. Como o sexo e o pano que o reveste. Os panos são o

que enfaixa uma ferida que sangra, o que dissimula uma nudez que envergonha, o que envolve a criança quando ela sai da noite materna e descobre sua voz, emitindo seu primeiro grito, desencadeador do ritmo próprio à respiração ‘animal’ que será a sua até a morte. (QUIGNARD, 1999, p.11).

A relação com o sonoro, segundo esse autor, é arcaica, precede a linguagem. Essa tese é retomada em diversos momentos do texto. Para ele:

Existe em cada música preferida um pouco de som acrescentado à própria música. Uma *musikè* no sentido grego acrescenta-se à própria música. Uma espécie de ‘música acrescentada’ que desmorona o solo, que se dirige imediatamente para os gritos que nos fizemos sofrer sem que nos seja possível nomeá-los, quando nem era possível que conhecêssemos sua fonte. Sons não visuais, que ignoram para sempre a visão, erram em nós. Sons antigos nos perseguiram. Ainda não víamos. Ainda não respirávamos. Ainda não gritávamos. Ouvíamos. (QUIGNARD, 1999, p.15).

Segundo Quignard, pode-se definir a música como:

algo de menos sonoro do que o sonoro. Algo que liga o ruidoso. (Em outras palavras: um pedaço de sonoro amarrado. Um pedaço de sonoro cuja nostalgia pretende permanecer no inteligível. Ou esse monstrum mais simples: um pedaço de sonoro semântico desprovido de sentido.) (QUIGNARD, 1999, p.15).

E acrescenta: “o que constitui o pavor, o terror nas lembranças, é que a infância é irreparável (...). Podemos apenas remexer esses depósitos ‘semânticos sem significações’” (QUIGNARD, 1999, p.15).

O autor afirma também que:

Os sonoros precedem nosso nascimento. Eles precedem nossa idade. Esses sons precedem até o som do nome que ainda não carregamos e que só carregamos muito depois que ele ecoou em torno de nossa ausência no ar e no dia que ainda não contém nosso rosto e que ignoram ainda a espécie do nosso sexo. (QUIGNARD, 1999, p.17).

Quignard chega então à idéia de que assim como as palavras e as imagens que formam sonhos à noite, os sons “formam correntes ao longo dos dias”(QUIGNARD, 1999, p.32). Daí

a sermos “também o objeto de uma ‘narração sonora’ que não recebeu em nossa língua uma denominação tal como ‘o sonho’” (p.32). Ele chama essas narrações de “cantilenas renascentes”, aquelas que surgem repentinamente enquanto andamos, restos de velhos cantos, refrões infantis, acalantos ou canções populares. Sobre as cantilenas, comenta:

A impaciência e a irritação por não conhecer o nome, o título, as palavras que permitiriam dominar a cantilena renascida. Ignorar o nome do que obceca no som. Ignorar com que matéria, sobre que motivos tudo vai se tecer subitamente, se aglutinar subitamente. Curiosidade temerosa dessa regurgitação impalpável, sonora, que no entanto é exatamente como a do leite materno ou a de um vômito (...) Sofrimento das palavras que faltam, que ‘estão’ ausentes sob a espécie do ‘som’, que são os Ausentes, que permanecem ausentes na ‘ponta’ da língua.(...) Sobre a *língua* da língua. Antes que um sacrificador lance no oceano, isto é, no afeto, a vítima emissária do Sonoro: o homem-que-é-o-sacrificado-da-linguagem. O homem que é o *obediente*. (QUIGNARD, 1999, p.33).

Essas cantilenas, que “se incrustam com tanta prontidão no coração dos homens quanto a ferrugem no ferro” (QUIGNARD,1999, p.37), tocam o pensamento racional e despertam uma memória não lingüística. O autor propõe a palavra *Tarabust* para designar esse grupo de sons, definindo-o como “a molécula sonora involuntária, invasora, atormentadora, lancinante” (QUIGNARD,1999, p.38). Esclarece:

Existem coisas que não ousamos revelar a nós mesmos, mesmo no silêncio, mesmo nos sonhos que fazemos. Os fantasmas são espécies de manequins situados atrás das imagens e das lembranças, e pelos quais estas permanecem de pé. Nós lhe somos inteiramente obedientes apesar de temermos avistar essas armaduras antigas e passavelmente obscenas onde se concentra nossa visão e que a pré-formam. Existem estruturas sonoras mais antigas do que essas *terrificatio* visuais. Os *tarabusts* são fantasmas no que diz respeito aos ritmos e aos sons. Do mesmo modo que a audição precede a visão, do mesmo modo que a noite precede o dia, os *tarabusts* precedem os fantasmas (QUIGNARD, 1999, pp.37-38).

Essa molécula sonora invasora encontra um corpo passivo para se alojar. Quignard situa a questão da voz nesse ponto de toque entre o sonoro e o corpóreo, sobretudo a respiração:

Os sons da voz retiram uma parte do seu fôlego do ar acumulado e rejeitado por ocasião da respiração. Todo o 'auditório' interno e mesmo o futuro 'teatro' respiratório refletem com ênfase as emoções que o corpo sente, os esforços que tenta fazer para afastá-las ou as sensações que o animam. Os sons compõe com a necessidade do ar e da ventilação que forçam esse instrumento esticado de pele e côncavo que é nós mesmos. A linguagem se organiza com um corpo zoológico que inspira e que expira sem descanso. Que 'agoniza' sem descanso. Aquele que emite sons divide sua respiração em duas partes nunca completamente distintas. Ele abandona sua vontade às rédeas dessa respiração obcecante que o subjuga. É – a palavra *psychè* em grego significa apenas o sopro – ele constrói com seus gritos, seu tom, seu timbre, sua voz, sua cadência, seu silêncio e seu canto. (QUIGNARD, 1999, p.39).

A música, portanto, mantém um laço estreito com o fisiológico, uma de suas peculiaridades, e isso provém dessa impregnação originária do sonoro. O autor desenvolve minuciosamente essa questão e descreve uma “chocagem sonora muito ritmada” anterior ao nascimento, na qual se criam “o laço entre a criança e a mãe, o reconhecimento de um pelo outro, depois a aquisição da linguagem materna” (QUIGNARD, 1999, p.126). Ele afirma:

A audição intra-uterina é descrita pelos naturalistas como longínqua, a placenta afastando os ruídos do coração e do intestino, a água reduzindo a intensidade dos sons, tornando-os mais graves, transportando-os em grandes ondas massageando o corpo. No fundo do útero reina uma espécie de ruído de fundo grave e constante que os especialistas em acústica comparam a um 'sopro amortecido'. O próprio ruído do mundo exterior é ouvido ali como um 'ronronar surdo, doce e grave' acima do qual se ergue o *melos* da voz da mãe, repetindo o acento tônico, a prosódia, o fraseado que ela acrescenta à língua que fala. É a base individual da cantilena (QUIGNARD, 1999, p.126).

Esse processo continua depois do parto, de maneira que a audição pré-natal prepara o posterior reconhecimento da mãe, que logo envolve o recém-nascido com canções, versinhos, nomes e apelidos. Desde o primeiro momento, os sons fazem esse bebê tremer, modificam seu ritmo cardíaco e respiratório (seu sopro, ou seja, sua *psychè*) e cardíaco. Ele se reconhece por seus gritos e vocalises, e a audição dos outros bebês chorando induz a seu próprio choro.

Nesse sentido, o autor afirma que o som nunca se emancipa totalmente dessa dependência corpórea original. Diante do som, o corpo se apresenta mais que nu, despido de pele. Para ele, “o infinito da passividade (...) se baseia na audição humana”, o que resume na

frase: “as orelhas não têm pálpebras” (QUIGNARD, 1999, p.64). O som perfura, ignora a pele, os limites, o que é externo ou interno. É impalpável. “Não existe ponto de vista sonoro.(...) Não existe sujeito nem objeto da audição. O som penetra. Ele é o estuprador” (p.63). Da mesma maneira, a experiência da música é profundamente involuntária, e seu objeto, intangível ou inexistente.

São muitas as questões abordadas por Pascal Quignard que podem ser tratadas nesta discussão. No entanto, é possível delimitar essa problemática em alguns aspectos, como o caráter originário dos sons, a íntima relação da música com a palavra e com o corpo, os “fantasmas sonoros” e a passividade extrema do indivíduo diante da experiência auditiva, incluindo aí a escuta de música. Como se vê, há certa semelhança entre os pontos focalizados por esse autor e aqueles desenvolvidos por Mário de Andrade. Certamente, o fato de ambos serem escritores e, paralelamente, dedicarem-se à prática musical, contribui para essa proximidade. Percebe-se que a posição delicada e singular da música em relação à linguagem é intrigante e decisiva para suas elaborações, assim como a posição do ouvinte e a intimidade fisiológica inerente ao fenômeno musical. No capítulo seguinte, apresento essa temática a partir da perspectiva da psicanálise.

CAPÍTULO 3 – PSICANÁLISE E MÚSICA

Embora Freud não tenha dedicado um texto à música – exceção já comentada na introdução deste trabalho –, outros autores procuraram abordá-la com um embasamento psicanalítico. De maneira bem diferente do que ocorre na bibliografia psicanalítica sobre outras artes – principalmente a literatura e as artes plásticas –, esse segmento teórico se caracteriza pela relativa escassez bibliográfica e pela ausência de um conjunto minimamente coeso. As obras dedicadas à essa arte são normalmente pouco conhecidas e não costumam compartilhar conceitos ou idéias umas com as outras. Apresento, a seguir, alguns trabalhos sobre psicanálise e música selecionados devido à relevância de suas argumentações para a discussão aqui proposta.

Uma contribuição de grande importância é o artigo “Música, um paraíso familiar e inacessível” de Paulo Costa Lima, publicado na revista *Percurso* (nº 15, fevereiro de 1995). Costa Lima é compositor e professor de composição e análise musical do mestrado em música da Universidade Federal da Bahia, além de ter fluência e desenvoltura em teoria psicanalítica. Nesse trabalho, ele desenvolve várias questões em torno do tema, partindo da intrigante dificuldade de Freud em relação à música. Ao comentar a célebre declaração apresentada logo no princípio de “O Moisés de Michelangelo” (1914; trecho citado na introdução deste trabalho), Costa Lima compreende a reação de Freud não como indiferença, mas sim como incômodo diante de sua incapacidade de obter prazer através da música, devido ao fato de não entender o que o afeta. O autor deduz dessa breve, mas significativa, passagem uma pergunta que considera crucial para o próprio tema recusado por Freud: como é que a música pode produzir prazer? Pode-se considerar que esse artigo é uma tentativa de responder a esse enigma.

Um primeiro problema a ser discutido é a relação da música com a representação. Costa Lima parte de um trecho em que Schopenhauer relaciona a música “à imagem de um paraíso familiar embora eternamente inacessível” (p.56; extraído de Schopenhauer, Arthur. *O mundo como vontade e representação*, s/d, p.348). Tal imagem pode remeter ao conceito de “representação” cartesiano, isto é, à possibilidade de que determinado objeto possa reaparecer como dado de consciência. O autor afirma:

Quando perguntamos “como é que alguém sabe que está na presença de música?”, passamos a evidenciar os mecanismos de significação associados à representação e inerentes ao circuito permanente entre os registros da música e da fala, constitutivos que são do campo e do conhecimento musical. Os membros de uma cultura são ensinados a ouvir o universo sonoro disponível de determinada maneira, e investigações recentes demonstram que este processo já está em pleno vigor aos seis meses de idade. (COSTA LIMA, 1995, p.57)

Costa Lima menciona os estudos sobre a música realizados pela psicologia cognitiva que visam identificar uma gramática ou um sistema formal de princípios e regras capaz de formalizar as intuições de ouvintes ideais. Para ele, essa visão se mostra inocente ao considerar a inteligência como uma estrutura autônoma - consequência da tentativa de se descrever cientificamente o “*a priori*” da música, o equipamento cognitivo trazido para a vida por cada recém-nascido -, pois dessa forma não se leva em conta o valor libidinal das representações decorrente do trabalho de deformação da realidade empreendido por cada sujeito que se constitui. É precisamente nesse espaço crítico que ele julga possível uma abordagem psicanalítica da música.

Sendo assim, o autor procura rastrear o circuito libidinal envolvido na escuta de música. Ele expõe a idéia de que a música proporciona uma proteção natural contra o perigo da articulação verbal, o que causa a sensação de liberdade. Essa capacidade de evasão do domínio verbal permite uma regressão benigna e extremamente prazerosa a experiências primárias, de maneira que a ausência de limites entre o eu e a realidade exterior possa ser

revivida. Costa Lima considera ser parte do apelo da música a possibilidade de se dissolver, perdendo até mesmo a identidade, em um ambiente oceânico de sonoridades, o que remete ao “sentimento oceânico” discutido por Freud em “O mal-estar na civilização”(1930). Esse sentimento, tratado por Freud em uma discussão sobre as origens da religiosidade, caracteriza-se pela sensação de abrangência, de vínculo indissolúvel com o mundo externo. Trata-se da sobrevivência no adulto do sentimento de eu da criança anterior à introdução do princípio de realidade.

Juntamente dessa evasão do domínio verbal responsável pelo decréscimo das funções de controle do supereu e da consciência, Costa Lima propõe um outro mecanismo favorecido pela escuta de música: a função tirânica do supereu de incitar o gozo. Ele afirma:

Do ponto de vista do desejo, é como se houvesse um convite para o prazer absoluto, representado na ótica edipiana pela possibilidade de loucura ou morte (histeria ou obsessão). Com isto, transitamos do questionamento sobre os prazeres da música para a possibilidade mais abrangente de abordarmos a questão do “gozo musical”. (COSTA LIMA, 1995, p.58).

Essa miragem de prazer absoluto e a possibilidade de perda da identidade em um ambiente oceânico de sons fazem parte de um aspecto fundamental da experiência de ouvir música: a passividade.

A partir desses elementos, esse autor considera que a expectativa de prazer com a escuta de música e sua intensificação, a expectativa de prazer absoluto, estão vinculadas à questão da tonalidade, já que o estabelecimento de um centro tonal e a estabilidade dele decorrente dependem justamente do afastamento desse centro, permitindo, assim, um movimento de retorno. Para ele, o conceito de “expectativa” é crucial e garante um elo de ligação entre a pergunta insinuada por Freud sobre como se obtém prazer com a música e a teoria musical. O autor esclarece:

A Tonalidade é justamente um sistema de expectativas, derivadas a partir da relação de Quinta entre fundamentais. Uma nota que seja sustentada por algum tempo, ouvida com ouvidos tonais (e não indianos ou tibetanos), tende a transformar-se em Dominante e não em Tônica, o que aponta para a prioridade da expectativa sobre a chegada. A chegada representa precisamente um decréscimo de expectativa, um momento ideal para conclusão. O Sistema Tonal (e todos os outros sistemas geradores de centros tonais melódicos-harmônicos) mantém portanto uma réplica de nossa própria estrutura de prazer, onde o fazer desejar gera tanto expectativa quanto impossibilidade, algo que transparece na pequena encenação da morte que cada cadência finalizante reproduz. A decisão de abandonar a Tonalidade neste século, e a reação desesperada contra esta decisão, precisa ser entendida do ponto de vista da possibilidade de perda do prazer. (COSTA LIMA, 1995, p.61).

Costa Lima se apoia no conceito de expectativa para demonstrar a importância das seqüências de aparecimentos e desaparecimentos na música, ou seja, do anseio por reconhecimento ou por reencontro, o que leva à possível analogia com o *fort-da* freudiano. Em “Além do princípio de prazer” (1920), Freud descreve uma brincadeira à qual um menino de um ano e meio se dedicava freqüentemente. O jogo consistia em arremessar para longe um carretel amarrado por um barbante e, em seguida, puxá-lo para junto de si. Com o arremesso, o menino, netinho de Freud, emitia um longo “o-o-o-ó”, logo decifrado como a palavra alemã *fort*, que se aproxima de nosso “ir embora”. O retorno do carretel era alegremente saudado por um *da* (“ali”). Portanto, desaparecimento e retorno formavam a brincadeira completa, mas apenas o primeiro ato desse jogo, isto é, o “ir embora”, era repetido incansavelmente. O segundo ato, sem dúvida o maior gerador de prazer, era efetuado com uma freqüência muito menor (Freud, 1920, p.26).

Freud relaciona esse jogo à grande realização cultural da criança: a renúncia à satisfação pulsional. Isso ocorre quando a criança deixa a mãe ir embora momentaneamente, compensando-se com a encenação do desaparecimento e volta dos objetos a seu alcance. No entanto, a partida da mãe não pode ser sentida pela criança como algo agradável. Então Freud se pergunta: “como, então, a repetição dessa experiência aflitiva, enquanto jogo, harmonizava-se com o princípio de prazer?”. Para ele, o menininho em questão só foi capaz

de repetir sua experiência desagradável na brincadeira porque a repetição trazia consigo uma produção de prazer de outro tipo, uma produção mais direta.

Freud se baseia nessa discussão em torno do jogo do carretel e nos sonhos repetidos constantemente nas neuroses traumáticas para desenvolver o conceito de “compulsão à repetição”, que, por sua vez, constitui o principal argumento para a apresentação da pulsão de morte. Contudo, esse desdobramento teórico não cabe nesta digressão, que tem como objetivo apenas esclarecer a questão do *fort-da* mencionada por Costa Lima. Ainda assim, a dimensão teórica aberta pelo conflito pulsional proposto a partir de 1920 não deve ser descartada do entrelaçamento entre psicanálise e música, na medida em que se transita de um questionamento do prazer para a hipótese de um “gozo musical”, tal como nos mostra Costa Lima.

Voltando à elaboração desse autor, é importante salientar que o papel dos centros tonais, comparados no texto ao processo encenado no *fort-da*, é fundamentalmente temporal. Trata-se de informar ao ouvinte sobre a passagem, ou não, de tempo. Essa dinâmica de presenças/ausências captura o ouvinte em sua dimensão temporal, de forma que o tempo da composição ameaça se tornar o tempo do ouvinte. Para Costa Lima, “esse é um reduto dos mais íntimos possíveis para a experiência estética. A possibilidade de drama em música depende desta ‘mágica’” (COSTA LIMA, 1995, p.61). O mesmo princípio atua na escuta da forma sonata, cujo tema, ao retornar na reapresentação, retorna dentro do próprio ouvinte, com toda a ambigüidade do velho-novo, ou novo-velho, já anunciada pelo turbilhão do desenvolvimento.

Também sobre essa assimilação da música pelo ouvinte, Costa Lima propõe que a escuta musical dá ensejo a uma possibilidade inconsciente de recuperar o objeto. A qualidade de uma voz, ou o timbre de um instrumento, é capaz de sugerir ao ouvinte uma estreita

proximidade da fonte sonora, efetuando-se, assim, uma identificação potencial entre ouvinte e objeto, que pode ser descrita como narcisista. O autor afirma ainda que quando alguém gosta intensamente de uma música, é de si mesmo que está gostando. Nesse sentido, o conceito psicanalítico de *identificação* se torna indispensável para a compreensão dos processos psíquicos envolvidos na escuta de música.

Na teoria freudiana, não há uma definição unívoca e precisa de identificação. No entanto, trata-se de um conceito essencial ao qual Freud recorre no decorrer de toda sua obra. Em “Psicologia de grupo e a análise do ego”(1921), ele dedica um breve capítulo a essa categoria, que “é conhecida pela psicanálise como a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa” (FREUD, p.115). Nesse momento, Freud salienta a importância dos processos identificatórios na história primitiva do complexo de Édipo. As identificações ambivalentes com o pai e com a mãe ajudam a preparar o caminho para esse complexo. O autor explica esse processo com o modelo masculino, em que o menino já demonstra interesse pelo pai ainda bem pequeno, querendo crescer como ele e tomar seu lugar em tudo. Ao mesmo tempo, esse menino começa a desenvolver um investimento de objeto sexual em relação à mãe. Esses dois laços subsistem lado a lado por algum tempo, sem interferência mútua, até que o menino perceba o pai como seu rival, o que garante a ambivalência de sua identificação com ele: além de querer ser como o pai, o menino também quer substituí-lo em relação à mãe. Essa confluência dos laços emocionais com pai e mãe dá início ao Édipo e a todas as suas implicações.

Freud utiliza esse mesmo modelo para estabelecer a distinção entre a identificação e a escolha objetal. No caso da identificação, o pai é o que o menino gostaria de *ser*. Por outro lado, se o pai é tomado como objeto, ele é o que o menino gostaria de *ter*. O autor esclarece que a identificação é possível antes mesmo de qualquer escolha de objeto ser feita. Uma

possível definição para esse tipo de laço é o esforço por moldar o próprio eu de uma pessoa segundo o aspecto daquele que foi tomado como modelo. No entanto, identificação e escolha objetal não mantêm necessariamente nítida essa distinção, pois pode ocorrer uma introjeção pelo eu do objeto libidinal, o que resulta em uma identificação do sujeito a tal objeto. É esse o mecanismo subjacente à melancolia, em que um objeto amado que foi perdido é introjetado, e o eu, então identificado ao objeto, passa a sofrer intensas autodepreciações.

Algum tempo depois, em “A dissolução do complexo de Édipo”(1924), Freud focaliza o papel da identificação na saída da criança do Édipo e é enfático ao atribuir o desencadeamento de todo esse processo à ameaça de castração (medo da perda do pênis como punição, no caso do menino, ou medo da “perda” já efetivada, como pré-condição, no caso da menina). Ele acredita que:

Se a satisfação do amor no campo do complexo de Édipo deve custar à criança o pênis, está fadado a surgir um conflito entre seu interesse narcísico nessa parte de seu corpo e a catexia libidinal de seus objetos parentais. Nesse conflito, triunfa normalmente a primeira dessas forças: o ego da criança volta as costas ao complexo de Édipo.(...) As catexias de objeto são abandonadas e substituídas por identificações. A autoridade do pai ou dos pais é introjetada no ego e aí forma o núcleo do superego, que assume a severidade do pai e perpetua a proibição deste contra o incesto, defendendo assim o ego do retorno da catexia libidinal. As tendências libidinais pertencentes ao complexo de Édipo são em parte dessexualizadas e sublimadas (coisa que provavelmente acontece com toda transformação em uma identificação) e em parte são inibidas em seu objetivo e transformadas em impulsos de afeição. (FREUD, 1924, p.196).

Embora essa apresentação sucinta do conceito freudiano de identificação não provenha diretamente de nenhuma elaboração psicanalítica sobre estética, ela é necessária para a articulação entre psicanálise e música na medida em que ocorre, na relação do ouvinte com o objeto musical, um processo que se pode chamar de identificatório, como sugere Costa Lima (1995). Voltando ao trabalho desse autor, percebe-se que ele opta, no artigo tratado, por expor vários caminhos possíveis para uma interlocução entre psicanálise e música, ao invés de se

aprofundar em um único tema. Espero ter apresentado o que considero ser a principal linha teórica desenvolvida no texto. Muitas idéias propostas por ele são, certamente, essenciais para a construção desta elaboração e serão retomadas sempre que necessário.

Um exemplo de recapitulação bem sucedida do material bibliográfico disponível sobre psicanálise e música nos é oferecido pelo *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise – O Legado de Freud a Lacan*, editado por Pierre Kaufmann. Nessa obra, a psicanalista Marie-Claude Lambotte dedica um verbete a esse tema, apresentando argumentações empreendidas por outros autores e articulando sua própria concepção.

Assim como Paulo Costa Lima, Lambotte inicia sua discussão com a confessada incapacidade de Freud para usufruir a música e o conseqüente afastamento dessa arte das especulações freudianas. Ela expõe a explicação de alguns autores, como T. Reik, J. e A. Caïn, que justificam a atitude de Freud pela impossibilidade de se compreender a música por meio de uma análise racional. Para Reik (1953), Freud demonstra uma “elaboração defensiva” perante a música, protegendo-se da emoção musical que ele não pode dominar pela racionalidade. J. e A. Caïn (1982) consideram que a realidade própria da música - excessivamente próxima da realidade inconsciente, sobretudo em relação à temporalidade - contribui para o afastamento de Freud. Já para Lambotte, a música é dotada de uma natureza e um estatuto específicos, rebeldes à interpretação psicanalítica tal como é concebida por Freud, que visa descobrir o sentido e o conteúdo do que uma obra supostamente representa. A autora questiona:

Será possível falarmos de representação, na música, nas mesmas condições que na pintura ou na escultura? Será possível sequer falarmos de comunicação, o que supõe uma diferenciação da relação interioridade/exterioridade apta a veicular uma mensagem? (...) A contribuição da psicanálise, mais do que na interpretação, deverá residir na descoberta de uma dinâmica psíquica intrínseca à criação e à audição musical, baseada no modelo dos processos da primeira tópica e das relações das instâncias da segunda. (LAMBOTTE, 1996, pp.693-694).

Lambotte admite que a tentativa de se empreender essa “contribuição da psicanálise” deve passar, necessariamente, pela realidade específica da música. A autora relembra então a função catártica dessa arte, evocada desde os pitagóricos, que leva a vislumbrar a profundidade dos elementos psíquicos desvelados. Esse efeito de liquidação dos afetos é reconhecido desde a Antigüidade, quando ocasionou uma medicina baseada na correspondência entre os estilos musicais e os estilos de sensibilidade. Da mesma maneira, a partir do século XIV, a vertente mais expressiva da música se tornou mais acentuada com a *Ars Nova*, a ponto de ser condenada pelo papa João XXII na Bula de 1322. Portanto, ao longo de toda a sua história, a música teve e continua tendo o poder de acosar os espíritos, que, sob sua influência, estão sempre suscetíveis a fugir do âmbito do domínio racional.

De acordo com Lambotte, essa capacidade de afetar os ouvintes está ligada ao efeito de surpresa, ao efeito disruptivo provocado pela música. Diferentemente das artes plásticas, a música preserva o aleatório apesar das limitações da composição, mesmo nas estruturas mais formalistas. Tal aleatoriedade, segundo a autora, deve levar o psicanalista a interrogar sobre o que, paradoxalmente, escapa à composição. Ou seja, sobre o que ultrapassa a “intenção”, tão cara a Freud, do compositor, chegando a uma dinâmica psíquica que não pode mais ser reduzida à expressão da representação.

A psicanalista salienta que a questão da expressividade continua a ser o que garante à música um lugar singular em relação às outras artes. Isso se deve à histórica comparação entre a expressão musical e a “essência da alma”. Considera-se que a música possui o poder de tornar manifesta a esfera dos sentimentos através de uma possível tradução na linguagem e, ao mesmo tempo, de revelar o fundo primitivo de onde eles provêm. As relações da música com os sentimentos, com a linguagem e com a representação se baseiam no desafio de uma

comunicação entre o compositor e o ouvinte. Desafio que esbarra, certamente, em inúmeras limitações.

Chega-se assim, mais uma vez, ao conflito entre as duas concepções da música, que, para Lambotte, é a oscilação permanente, em toda a história dessa arte, entre o sensível e o formal. Essa autora acredita que tal impasse foi conclamado a ser resolvido com a música contemporânea, para a qual a estrutura surge do material sonoro, sem sequer fazer referência à representação. Esta, embora decorrente da realidade psíquica, torna-se desde então externa à música. Ela conclui:

Por isso, é pelo que escapa à representação, sempre pronta a aprisionar o material sonoro na esfera do sentido, que poderemos deixar o campo da psicologia para abordar o da psicanálise e, com ele, os efeitos disruptivos da organização psíquica. A música ultrapassaria, pois, o campo da significação, para o compositor e para o ouvinte, tanto por sua origem quanto por sua finalidade, se utilizarmos este último termo para indicar que seu movimento produz seu efeito na antecipação e na posteridade (LAMBOTTE, 1996, p.695).

A autora ressalta que a música não comporta um conteúdo objetivo. Essa arte se constitui por uma dinâmica de restrições formais e emoções imperiosas, o que aproxima a música do material psicanalítico sem integrar, no entanto, a expressão lingüística.

Lambotte considera que os temas musicais apresentados nas associações de pacientes não devem ser tratados da mesma maneira que qualquer outra manifestação da análise, pois, dessa forma, perde-se justamente o que define a originalidade da música em relação à linguagem. Segundo ela, para o psicanalista que consegue evitar a cilada do sentido, evidencia-se certa ressonância musical da sessão, trazida pelas modulações da voz e pelo ritmo da elocução do paciente. A heterogeneidade do discurso ouvido na análise denuncia o fato de que os enunciados pertencem a diferentes registros da organização psíquica, e a voz que os veicula trai sua origem. A autora propõe que a voz que habita as palavras resulta de um

processo inconsciente de identificação primordial que permite ao sujeito se constituir em relação ao Outro (no sentido, formulado por Lacan, de universo simbólico), com base em marcas essenciais.

A fim de demonstrar a importância da voz na constituição subjetiva, Lambotte recorre a alguns autores que trataram do assunto. Para o psicanalista Didier Anzieu, a voz tem um papel na constituição do “si”, “conjunto psíquico pré-individual dotado de um esboço de unidade e identidade”. Nessa etapa, anterior ao estágio do espelho⁶ e à constituição do eu, a voz se torna um “envoltório sonoro do eu” e atua em sua posterior estruturação (ANZIEU, 1976).

Muito antes disso, Freud já atribui à voz uma importância estruturante ao ressaltar seu papel na transmissão da influência crítica dos pais, fundamental para a formação do supereu. Em “Sobre o narcisismo: uma introdução”(1914), a noção de supereu é prenunciada pela idéia de “um agente psíquico especial”, que deve observar constantemente o eu e medi-lo pelo ideal do eu, a fim de assegurar a satisfação narcisista proveniente desse ideal. Segundo Freud, esse agente pode ser reconhecido nos delírios de estar sendo vigiado e nas alucinações verbais dos pacientes paranóicos, embora faça parte da vida psíquica de todos os indivíduos. Ele afirma:

Pacientes desse tipo queixam-se de que todos os seus pensamentos são conhecidos e suas ações vigiadas e supervisionadas; eles são informados sobre o funcionamento desse agente por vozes que caracteristicamente lhes falam na terceira pessoa (...). Um poder dessa espécie, que vigia, que descobre e que critica todas as nossas intenções, existe realmente. Na realidade, existe em cada um de nós em nossa vida normal. Os delírios de estar sendo vigiado apresentam esse poder numa forma regressiva, revelando assim sua gênese e a razão por que o paciente fica revoltado contra ele, pois o que induziu o indivíduo a formar um ideal do ego, em nome do qual sua consciência atua como vigia, surgiu da influência crítica de seus pais (transmitida a ele por intermédio da voz) (FREUD, 1914, p.102).

⁶ Expressão, cunhada por Lacan no artigo “O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica” (1949), que designa os acontecimentos cruciais ocorridos no período da infância de seis a 18 meses. Nessa fase, o bebê antecipa a aquisição da unidade funcional de seu corpo a partir da identificação com sua imagem especular, a despeito de sua prematuridade motora.

Freud retoma essa questão em “O eu e o isso”(1923), na tentativa de compreender as relações do supereu com o eu consciente e com o isso inconsciente. Ele afirma que, embora o supereu seja inconsciente e independente do eu, não se pode negar sua origem a partir de resíduos verbais pré-conscientes, ou seja, a partir das coisas que ouviu, pois ele é parte do eu e permanece acessível à consciência por meio dessas representações verbais. No entanto, a energia de investimento não chega a esses conteúdos do supereu por via da percepção auditiva, mas sim de fontes do isso, o que garante sua intimidade com essa instância inconsciente.

Lambotte remete essas fontes de onde o supereu extrai sua energia de investimento a um “‘escutado’ mais profundo, cuja origem situa-se no isso”(LAMBOTTE, 1996, pp.696-697)⁷. Essa autora apresenta as duas polaridades encontradas na voz, que permitem a transcendência da música do domínio expressivo: a do aquém primitivo, que possibilita o reencontro com um prazer fusional há muito abandonado, e a do além formal, capaz de proporcionar o prazer sublimado na elaboração de imagens cada vez mais conceituais. A psicanalista acrescenta:

A natureza do musical residiria, precisamente, em essas duas polaridades, a do aquém e do além da expressão, parecerem indissociáveis, partes integrantes do próprio material sonoro, que, por conseguinte, como mostra a música contemporânea, pode prescindir inteiramente do recurso a um objeto-representação externo (...). A música, por essa dupla capacidade – de fazer o melômano regredir a fontes pulsionais há muito esquecidas, e de fazê-lo aceder, ao mesmo tempo, à apreensão de combinações formais intangíveis -, se auto-expressaria (LAMBOTTE, 1996, p.697).

⁷ Lacan, por sua vez, considera a voz como um dos cinco objetos “cedíveis”(o seio, as fezes, o pênis, o olhar e a voz), isto é, objetos que mantêm com o corpo uma relação de separação e, em consequência disso, participam da constituição do eu. Em seu seminário *A angústia* (1962-1963), ele propõe que, nessa gama de relações de objeto, cada um, como resto que surge a partir da fundação do sujeito na linguagem, é gerador de um tipo de angústia. No caso da voz, o autor desenvolve sua argumentação por meio do exemplo do *shofar* – instrumento de sopro construído em um corno de carneiro que é utilizado em rituais judaicos – e com a análise dos “monólogos primordiais” das crianças pequenas.

Se a música se basta, sem, contudo, levar o ouvinte a um impasse autista, é porque gera um modo de comunicação diferente daquele gerado pela linguagem, acredita Lambotte. Ela menciona o pensamento do filósofo Daniel Charles (1978), para quem a música não se desenvolve como uma linguagem que narra, mas descreve um tremor surdo, a oscilação que antecede a catástrofe. De acordo com esse autor, a escrita musical não pertence ao signo, mas sim à cifra, na medida em que é uma escrita que só presta contas de seus próprios movimentos. E a obra musical é comparável a uma “sismografia”, em que a subjetividade não teria participação alguma.

A partir dessas considerações, Lambotte discute a questão da percepção endopsíquica e se questiona sobre a possível concepção da música como manifestação artística dessa percepção. Se assim for, ela pergunta, pode-se considerar a emoção que a música provoca no melômano como o prazer proporcionado pela conformação dos movimentos característicos de uma organização psíquica particular – inapreensíveis por qualquer outro meio – ao invés de ser o prazer ocasionado por um ressurgimento oriundo do inconsciente? A psicanalista propõe então que:

Se a música participa do prazer proporcionado pelo trabalho sublimatório da percepção endopsíquica (...), ela decorre, necessariamente, do sentimento nostálgico fundamental (...) em que fica embebedado o desejo, que nunca chega a se resolver totalmente no investimento do objeto; igualmente, aquém do prazer, ela também aponta para os vestígios de um gozo para sempre desaparecido, o gozo de um tempo anterior ao advento do significante, e que se manifesta na própria insatisfação que renova o desejo (...). Talvez, assim, possamos imaginar a música como aquilo que, do som ligado à palavra do “traço mnêmico sensorial” (Freud), teria escapado à dominação do “simbólico” (Lacan), ou, dito de outra maneira, como aquilo no som que permaneceria irreduzível ao significante (LAMBOTTE, 1996, p.698-699).

Outro aspecto de fundamental importância considerado por Lambotte é a questão do tempo, igualmente caro à música e à psicanálise. Para ela, o tempo musical pode ser

compreendido como um tempo de escansão, um tempo de movimento e ruptura que não se reduz à simples convenção de escrita que rege a percepção comum da duração. Sobre essa questão temporal e sua relação com a posição subjetiva do ouvinte, ela apresenta a visão do psicanalista Alain Didier-Weill, que propõe uma concepção de escuta musical comparando esse processo com a categoria lacaniana de tempo lógico. Esse autor desenvolve essa argumentação no artigo “A nota azul: de quatro tempos subjetivantes na música” (1997), do qual exponho, a seguir, as idéias mais relevantes.

Didier-Weill inicia seu texto com a seguinte pergunta: “de que magia a música retira este poder de nos transportar de um estado para um outro?”(DIDIER-WEILL,1997, p.57). A ele interessa compreender os “meandros” dessa viagem entre um estado e outro, “que são também tempos lógicos”. Para tanto, esse autor analisa a emoção musical, que, segundo ele, “suscita dois movimentos, dois ‘estados de alma’, dos quais poderíamos provisoriamente dizer que realizam a conjugação de um estado de felicidade e de nostalgia”(p.58).

Na tentativa de explicar esse “gozo nostálgico”, o autor propõe a noção de *Nota Azul* para designar a nota de música capaz de desencadear esse estado de gozo no ouvinte. Essa nota tem como característica estrutural o fato de ser sempre a mesma para o inconsciente, articulando-se com o que ocorre na repetição, sem jamais ser monótona. Sobre a “nota azul”, ele afirma:

Ela conjuga o paradoxo de produzir um efeito que, por mais estritamente idêntico a si mesmo que seja, *não se impõe por nenhum caráter coercitivo da repetição*. Ao contrário, assim como o automatismo de repetição freudiano é vivido neste peso de não-sentido irreduzível que, ao arrancar o Sujeito de sua dimensão temporal, ejeta-o do que há de tão enigmático na presença do “presente”, a Nota Azul tem *este poder de veicular o Sujeito no sentido e na presença*. Poder, em suma, de preservar, de premunir o Sujeito contra o tédio, o monótono, *como se o gozo conferido por essa Nota Azul o premunisse contra a percepção de sua repetição*. Tão logo essa percepção se tornasse sensível, a Nota Azul, caindo no campo do bordão, assinaria seu declínio significante, da mesma maneira que um significante pode, se o maltratarmos, se dele abusarmos, perder seu poder de evocação (DIDIER-WEILL, p.58-59).

Didier-Weill acrescenta que só podemos atingir esse gozo suscitado pela “nota azul” por meio de um outro indivíduo real que a execute, ainda que possamos cantarolá-la. Se a música é interrompida, logo cessa o encantamento, pois essa nota nos escapa imediatamente, é inapreensível. O autor sugere que o poder que essa nota tem sobre o ouvinte está ligado à sua impossibilidade de inscrição. Se ela não é simbolizável, se não se pode reter seu efeito fugaz cuja extinção provém do real das vibrações sonoras que a suportam, por outro lado, ela é simbolizante, na medida em que abre caminho para o efeito de todos os outros significantes, proporcionando uma abertura de sentido. É atribuída a esse poder simbolizante a capacidade de causar um verdadeiro desencadeamento da cadeia inconsciente, e isso se deve ao fato de a “nota azul” marcar o limite absoluto do sentido e de invocar a dimensão do mais-além do sentido.

O psicanalista acredita que esse ponto de “explosão de sentido”, de “ruptura temporal”, é anunciado pelo encadeamento das outras notas musicais anteriores à “nota azul”, o que remete à questão da expectativa na escuta de música. Segundo ele, essa nota não dá seu sentido ao início da frase musical por efeito retroativo, mas realiza “a promessa da qual o discurso precedente era portador” (DIDIER-WEILL, 1997, p.62-63). Apesar de ser esperado, esse momento surpreende o ouvinte, o que leva o autor a comparar esse processo ao prazer preliminar e à promessa de gozo.

Didier-Weill articula esse desencadeamento ocasionado pela “nota azul” à dialética do Sujeito e do Outro, e analisa o lugar que o ouvinte ocupa no decorrer do processo. Para ele, “o Ouvinte de música é instantaneamente Um e Outro” (DIDIER-WEILL, 1997, p.64-65), e para “delinear a estrutura dessa instantaneidade” é proposta a idéia de tempos lógicos e simultâneos na escuta musical.

À questão “o melômano ouve como Sujeito ou como Outro?”(DIDIER-WEILL, 1997, p.69), o autor tenta responder com a hipótese de quatro tempos lógicos desencadeados simultaneamente no ato da escuta de música. Tal processo, para ele, não ocorre em um momento qualquer da composição, mas com a chegada da “nota azul”, já anunciada pela movimentação das notas antecedentes. No primeiro tempo, o ouvinte se identifica ao Outro, pois o sujeito-músico lhe oferece uma resposta e, com isso, faz surgir uma questão que até o momento permanecia inconsciente. No segundo tempo, essa resposta dada pelo músico se inverte e se torna a questão significativa a partir da qual o ouvinte se constitui como sujeito. Já no terceiro tempo, o melômano, então transformado em sujeito, identifica-se com o músico em uma relação transferencial, identificando-se com um significante desse Outro. No quarto tempo lógico, por fim, ocorre a emergência da “nota azul”.

Sobre a elaboração de Didier-Weill, Lambotte comenta que:

Se o prazer musical conduz pelos vestígios de um gozo que alguns temem, diríamos, numa linguagem deliberadamente moderna, que é por ele deixar advir no ouvinte a surpresa da questão que toca no mal-estar fundamental do ser, num nível inconsciente que só podemos designar em termos metapsicológicos de corte e castração. E o fato de a música ressoar no vazio íntimo do sujeito, transpondo sua interrogação como resposta, significa que o melômano, profundamente interpelado pelo que desencadeia nele uma espécie de auto-reconhecimento, assume uma participação ativa e incessante no trabalho criativo do músico, leva-o adiante, por assim dizer, em seus efeitos de resolução. (LAMBOTTE, 1996, p.700)

Apesar da grande complexidade das idéias propostas por Didier-Weill, considero importante apresentá-las minimamente a fim de analisar a fecundidade de um enfoque apoiado no âmbito significativo para a compreensão dos fenômenos estéticos decorrentes da escuta musical. Acredito que os outros autores expostos neste capítulo lançam uma alternativa a esse viés, sobre a qual trata o capítulo seguinte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A MÚSICA COMO ULTRAPASSAGEM DO SILÊNCIO PULSIONAL

Os capítulos anteriores procuraram ressaltar a eficiência de algumas noções psicanalíticas para a compreensão do fenômeno musical. Essas noções provêm, sobretudo, da teoria das pulsões. No entanto, constata-se que a vertente representativa dessa teoria – baseada em um dos componentes pulsionais, a noção de *representação* – é ineficaz para o esclarecimento dos aspectos mais específicos da experiência musical, na medida em que os processos envolvidos nessa experiência se constituem por algo que é *prévio à linguagem*, ou seja, *o som*. E é justamente em virtude dessa anterioridade do sonoro em relação à representação, que a noção de *afeto* – o outro componente da pulsão – destaca-se como instrumento conceitual capaz de articular essa dimensão sonora arcaica à ordem afetiva. Daí a idéia de uma passividade na posição do sujeito que ouve a música, sendo *afetado* por ela. Neste capítulo, a fim de corroborar essa hipótese, retomo as principais questões discutidas no decorrer deste trabalho.

Os efeitos da escuta de música sobre o corpo são amplamente abordados pelos autores Mário de Andrade e Pascal Quignard, cujos pensamentos sobre estética musical são apresentados no capítulo dois. Os trabalhos desses dois escritores-músicos não nos permitem perder de vista essa relação essencialmente física entre os sujeitos envolvidos no ato musical – compositor, intérprete e ouvinte – e a música em si. Mário de Andrade supõe ser essa “potência fisiológica” a responsável pelos diferentes estatutos que adquiriram a música e a linguagem verbal, já que ambas teriam nascido do mesmo “grito primitivo”. Quignard, por sua vez, considera que o relacionamento do sujeito com a música é permeado por sua relação

arcaica com o sonoro, anterior à linguagem. Esses sons primitivos se alojam em um corpo passivo, formando “fantasmas sonoros” e despertando uma memória não lingüística. A linguagem se organiza nesse corpo regido pelo ritmo respiratório e já habitado por esses sons sem significação desde antes do nascimento. Nas palavras desse autor, “somos também o objeto de uma ‘narração sonora’ que não recebeu em nossa língua uma denominação tal como ‘o sonho’”.(QUIGNARD, 1996, p.32).

Segundo Quignard, “o infinito da passividade se baseia na audição humana”. Nesse sentido, é preciso ressaltar a natureza das ondas sonoras, aquelas que atravessam o corpo, perfuram ou estupram, como descreve esse autor. Evidentemente, essa natureza se aplica a todos os sons: ruídos, estrondos, frases musicais, sons dos animais, voz das pessoas, palavras ditas. Em que a música se distingue no universo sonoro como a forma em que os sons possuem o maior poder de acometimento?

Sem dúvida, sons como barulhos e ruídos podem incomodar, irritar, ou até passar despercebidos, o que ocorre com frequência graças à seletividade da percepção. No entanto, o efeito afetivo decorrente desses sons pode ser circunscrito na esfera fisiológica, já que são desprovidos de valor simbólico. Assim como um barulho, um trecho musical não porta um significado. Mas ele é ouvido por um sujeito que lhe atribui um sentido, mesmo que seja um sentido abstrato, efêmero, vago. Se a questão da representação é problemática para a compreensão do fenômeno musical, como entender esse sentido que o ouvinte, muitas vezes, concede à música? Antes de mais nada, é preciso remeter esse sentido mais a uma *associação* do que a uma atribuição. Lembremos dessa discussão na obra de Mário de Andrade, para quem o que garante a compreensão musical, diferentemente das outras manifestações sonoras também desprovidas de palavras, é o fato de a música consistir em uma *expressão*. (ANDRADE, 1995).

Sobre a *expressão* musical e as *associações* do ouvinte por ela ensejadas, é de grande importância a elaboração do psicanalista e pesquisador Guilherme Massara Rocha (“Caráter e condensação na estética musical”⁸), que considera haver um elemento a mais no ato sonoro da interpretação musical que se furta à representatividade. Esse excedente parece definir-se pela ação de uma certa *condensação* da expressividade em um traço, cuja representabilidade parece ser inversamente proporcional a seu valor estético – traço certamente ligado ao estilo singular do intérprete. E na experiência do ouvinte, tal condensação é uma parcela significativa da fruição, do prazer e da emoção vivenciados com a escuta dessa interpretação. O autor propõe o reconhecimento, nesse instante tratado, de uma certa presença do objeto, compreendido em termos lacanianos como algo extrínseco às deduções significantes e condensador de um gozo cujo desencadeamento é solidário dessa presença. Nesse sentido, o que é aferido no instante em que essa aproximação é vislumbrada parece consistir no tempo do ato musical em que se reconhece a expressão da verdade daquela execução.

A argumentação de Guilherme Rocha apoia-se na concepção freudiana de condensação, cujo mecanismo culmina no fato de que uma representação fica dotada de grande intensidade, constituindo pontos nodais com alto grau de significação psíquica. Tendo isso em vista, o autor analisa a afirmação de Arnold Schoenberg (1991) de que a música, do ponto de vista puramente estético, não expressa nada de extra-musical, ainda que ela possa evocar associações com objetos extramusicais. Para o psicanalista, é preciso caracterizar as motivações da idéia de que a música engendra, em si, efeitos de significação. Ele pergunta:

uma vez que recusamos a adoção apriorística de uma significação a ser extraída da música enquanto tal, supondo que ao habitat das escalas e das melodias são estranhas as palavras, como conceber as articulações que aí inequivocamente se produzem e que todos os sujeitos, cada qual a seu modo, de certa forma testemunham?(ROCHA, p.10)

⁸ Artigo publicado na revista *Destarte*.

Na tentativa de responder a esse impasse, o autor retoma a proposta de Schoenberg de que existem categorias no plano da expressão musical que visam provocar no ouvinte associações ou “efeitos secundários”. “O que seria correlativo à introdução, no seio mesmo da audição musical, dos efeitos do significante”, acrescenta Rocha. É necessário dar ênfase, entretanto, a esse caráter de *efeito*, isto é, de associação por parte do ouvinte, já que a música, em si mesma, parece não atingir o sujeito por meio da representação, mas sim pela via afetiva – o que não impede os notáveis efeitos associativos que ela desperta no ouvinte.

A partir de toda essa problemática, pode-se localizar a especificidade da escuta musical em alguns pontos que também dizem respeito aos fundamentos psicanalíticos: o elo afetivo que se estabelece entre o físico e o psíquico, característico da emoção estética vivenciada com a música; a importância do desejo inconsciente de cada sujeito que participa do ato musical, o que garante a particularidade de cada escuta; e a relação de conjunção e disjunção que a música mantém com a linguagem, relação esta que permeia toda a evolução histórica dessa arte. Sabe-se que esse limiar em que se tocam o físico e o psíquico e de onde provém o paradoxo da linguagem humana é tangido pela pulsão, o que permite situar a intensidade afetiva da escuta de música no âmbito pulsional.

Freud afirma que as principais características das pulsões são a origem da estimulação dentro do organismo e a atuação com uma pressão constante. Devido a esses fatores, diferentemente de outros estímulos – como, por exemplo, dor e fome –, não há possibilidade de fuga de uma necessidade pulsional. Em sua primeira teoria das pulsões, esse autor as define como um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como uma exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo. A pulsão possui quatro termos básicos: a fonte somática, a pressão incessante, um objeto variável e a finalidade sempre de satisfação. Nesse momento, são propostos dois grupos de

“pulsões primordiais”: as pulsões do eu, ou autopreservativas, e as pulsões sexuais. Estas últimas atuam com particular intensidade nas diversas formas de padecimento psíquico, razão pela qual a psicanálise se esforça por compreender seus mecanismos (FREUD, “As pulsões e suas vicissitudes”, 1915).

Segundo Freud, uma pulsão é constituída por dois representantes. O representante ideativo é a representação ou grupo de representações investido por uma determinada quota de energia psíquica de origem pulsional. Já essa quota é o fator quantitativo correspondente ao representante afetivo da pulsão. No recalçamento - processo que mantém inconscientes elementos inconciliáveis com a consciência -, os dois representantes pulsionais recebem diferentes destinos. De forma bem abreviada, pode-se dizer que a idéia que representa a pulsão permanece afastada da consciência. Já o afeto, que inicialmente estava vinculado à idéia, pode ou ser suprimido, ou investir outra representação mais tolerável pela consciência, ou permanecer desligado. Neste último caso, o afeto é experimentado como angústia. Para o autor, o destino da quota afetiva é muito mais importante que o da representação, pois ainda que esta seja mantida no inconsciente, o recalque pode não impedir sentimentos de desprazer ou de angústia ocasionados pelo afeto desvinculado, o que demonstra seu fracasso (FREUD, “O recalçamento”, 1915).

A fim de esclarecer melhor sobre a natureza das pulsões, Freud declara que, além de nunca poder se tornar objeto da consciência, a pulsão, em si, tampouco é capaz de ser inconsciente. Apenas seu representante ideativo pode estar nessa condição. Quanto ao afeto, seria válido falar de sentimentos, emoções ou angústia inconscientes? O psicanalista responde a essa questão lembrando-nos que a verdadeira finalidade do recalque é suprimir a quota afetiva pertencente à idéia recalçada. Se isso ocorre, é possível chamar esse afeto de “inconsciente”. Caso contrário, o processo de recalçamento não foi bem sucedido e o afeto vai

se ligar a outra representação, sendo assim mal interpretado, ou vai se transformar em angústia – ambas as situações percebidas pela consciência. Embora possa se usar o termo “afeto inconsciente”, é preciso salientar que se trata de um início potencial impedido de se manifestar, diferentemente das idéias recalçadas que continuam a existir como estruturas reais no sistema inconsciente. A diferença está no fato de que as idéias são investimentos de traços de memória, enquanto os afetos correspondem a processos de descarga, cujas manifestações finais são percebidas como sentimentos ou emoções. O autor acrescenta que as descargas motoras afetivas são bem menos passíveis de controle consciente que a motilidade voluntária. Mesmo na vida psíquica considerada normal, reconhece-se uma luta constante entre os sistemas consciente e inconsciente pela primazia da afetividade (FREUD, “O inconsciente”, 1915).

Sobre essa disputa entre os sistemas consciente e inconsciente pelo domínio dos afetos, é importante evocar a distinção que Freud faz entre os dois modos de funcionamento mental: o processo primário, regido pelo *princípio de prazer*, e o processo secundário, em que predomina o *princípio de realidade*. No primeiro, os afetos fluem livremente e se movimentam entre as representações de acordo com os mecanismos da lógica inconsciente, a condensação e o deslocamento. Nesse caso, não há oposição alguma ao investimento de representações associadas à vivência de satisfação do desejo. Já no processo secundário, essa energia está ligada às representações de forma mais estável, e é preferível um adiamento da satisfação aos riscos que a envolvem. A pesquisa psicanalítica demonstra, desde suas origens, que o processo primário atua na vida mental com grande influência, o que leva Freud a constatar um predomínio do princípio de prazer.

O princípio de prazer é a tendência do aparelho psíquico a diminuir ao máximo as tensões desagradáveis que o colocaram em movimento, a fim de evitar o desprazer ou

produzir o prazer. O olhar que a psicanálise lança sobre esse curso da energia psíquica, essa movimentação que se passa nos eventos mentais, constitui o que Freud chama de “ponto de vista econômico”⁹, enfoque que relaciona o prazer e o desprazer à quantidade de excitação não vinculada presente na mente. O desprazer corresponde a um aumento na quantidade de excitação, enquanto o prazer procede de uma diminuição. A preponderância do princípio de prazer perdura por toda primeira teoria freudiana das pulsões, que situa o conflito pulsional na oposição entre pulsões sexuais e pulsões autoconservativas.

Muitas constatações da prática clínica levam Freud a rever sua teoria pulsional. Em “Além do princípio de prazer” (1920), obra que representa um marco da mudança para a segunda teoria pulsional, o autor apresenta algumas situações em que os sujeitos repetem de forma compulsiva acontecimentos – sejam eles sonhos, ações ou até mesmo posições diante de algo – que causam sofrimento. Não é possível atribuir tal repetição a qualquer tipo de produção de prazer, o que conduz à hipótese de algo mais primitivo, mais elementar e mais pulsional que o princípio de prazer.

Até então, a psicanálise considera que o princípio de prazer decorre do “princípio de constância”, tendência do aparelho psíquico a manter constante a quantidade de excitação. A partir do momento tratado, torna-se necessário explicar de onde provém essa compulsão que sobrepuja o princípio de prazer. Freud constata que as manifestações de uma compulsão à repetição apresentam em alto grau um caráter pulsional e, quando atuam em oposição ao princípio de prazer, dão a aparência de uma “força demoníaca” em ação. A relação entre esse tipo de repetição com o “pulsional” é estabelecida a partir da suspeita de um atributo universal das pulsões: a tendência a restaurar um estado anterior de coisas, um estado desorganizado, como o das coisas inanimadas. Nesse sentido, chega-se à idéia da *pulsão de morte*, a pulsão

⁹ O fator “econômico” é somado ao “topológico” e ao “dinâmico” para fornecer uma descrição completa dos processos psíquicos que Freud denomina de “metapsicológica”.

mais primitiva que atua incessantemente rumo a esse estado original, daí a compulsão à repetição. O conflito pulsional se desloca, assim, para a luta entre a pulsão de morte, desagregadora, e as pulsões de vida - as pulsões sexuais ou do eu que buscam unificar, organizar e produzir prazer.

Em termos econômicos, Freud fundamenta sua nova teoria pulsional também em um princípio de natureza conservativa. Ele propõe o termo “princípio de Nirvana”, tomado de empréstimo da psicanalista Barbara Low (1920), para designar a tendência à estabilidade atuante no aparelho psíquico. No artigo “O problema econômico do masoquismo”(1924), o autor se aprofunda na análise econômica da vida pulsional e investiga o relacionamento do princípio de prazer – “vigia de nossa vida” – com as duas classes de pulsões, as pulsões de morte e as pulsões de vida eróticas. Contestando a definição corrente de princípio de prazer, é apresentado o argumento de que há tensões prazerosas e relaxamentos de tensão desprazerosos. O autor afirma:

O prazer e o desprazer, portanto, não podem ser referidos a um aumento ou diminuição de uma quantidade (que descrevemos como ‘tensão devida a estímulo’), embora obviamente muito tenham a ver com esse fator. Parece que eles dependem, não desse fator quantitativo, mas de alguma característica dele que só podemos descrever como qualitativa. Se pudéssemos dizer o que é essa característica qualitativa, estaríamos muito mais avançados em psicologia. Talvez seja o ritmo, a seqüência temporal de mudanças, elevações e quedas na quantidade de estímulo. Não sabemos. (FREUD, 1924, p.178).

Nesse momento, Freud deixa clara a distinção entre o princípio de Nirvana e o princípio de prazer. O princípio de Nirvana expressa a tendência da pulsão de morte. Sua modificação posterior pela força das pulsões de vida representa as exigências da libido e constitui o princípio de prazer. O princípio de realidade, por sua vez, decorre da influência do mundo externo. O psicanalista salienta que nenhum dos três princípios é realmente posto fora de ação por outro, embora conflitos estejam fadados a surgir devido à diferença dos objetivos

estabelecidos por cada um: o primeiro visa uma redução quantitativa da carga do estímulo; o segundo, uma característica qualitativa do estímulo; e o último, um adiamento da descarga do estímulo e uma aquiescência temporária ao desprazer devido à tensão.

Essa breve apresentação da concepção freudiana de uma economia pulsional é necessária para situar o campo da teoria psicanalítica que, a meu ver, melhor fundamenta uma discussão sobre psicanálise e estética. No livro *A infância da arte – Uma interpretação da estética freudiana*, a psicanalista Sarah Kofman demonstra a importância do “ponto de vista econômico” para a interpretação que Freud faz do fenômeno estético ao longo de toda sua obra. Essa autora defende que:

Considerar a arte somente como um texto a ser decifrado é esquecer que o texto é, ele próprio, o compromisso de um conflito de forças, é esquecer que a representação e o afeto são indissociáveis. (...) O método freudiano (...) consiste em partir sempre do efeito de afeto produzido pela obra sobre o fruidor para voltar ao afeto experimentado inicialmente pelo artista, e em se interrogar sobre os meios que foram capazes de produzir transformações de afeto neste e no fruidor. Tais meios procedem de uma combinatória simbólica que o artista domina. A arte, que é uma espécie de jogo simbólico, permite o jogo econômico ao transformar o afeto. (KOFMAN, 1995, p.127).

Segundo Kofman, o objetivo dessa estética concebida sob o ponto de vista econômico é investigar o jogo da transformação de afetos por meio do qual a arte consegue ficar a serviço do princípio de prazer quaisquer que sejam os conteúdos de suas representações. Como compreender então o prazer estético? A autora afirma que este não deve ser entendido a partir da referência àquele experimentado pela consciência, mas sim a partir de uma perspectiva metapsicológica, que ela condensa da seguinte forma: para haver prazer estético é preciso um certo recalçamento do desejo, logo um certo deslocamento ou deformação na combinatória simbólica, uma transformação na ligação do afeto e da representação, juntamente de uma supressão da inibição.

Com sua abordagem econômica, Freud se opõe à estética tradicional ao contestar a definição de prazer estético como um prazer desinteressado. Essa noção decorre da idéia de que a beleza não tem qualquer utilidade evidente ou necessidade cultural. A psicanálise demonstra, no entanto, que a beleza deriva do campo sexual. Originariamente, o belo é o atributo do objeto sexual que excita e proporciona um prazer preliminar, levantando a proibição e tornando possível a procura do prazer final no nível genital. No caso da arte, a beleza também desempenha esse papel de “prêmio de sedução”, que desencadeia um prazer maior devido à descarga de fontes recalçadas. Para as artes plásticas, por exemplo, o prazer preliminar tem o olho como zona erógena, que transmite a qualidade especial de excitação que o sentimento de beleza provoca. Essa excitação em si mesma determina um prazer. A partir disso, o trabalho do artista aciona principalmente processos primários, representações provenientes da infância, o que acarreta uma economia do dispêndio da energia de investimento. Isso possibilita o segundo prazer, devido à supressão do recalçado.

A autora acrescenta que, além do prazer preliminar devido ao “prêmio de sedução” oferecido pela beleza da obra, além do prazer decorrente da supressão da inibição, a arte proporciona, tanto ao artista quanto ao público, um prazer narcísico análogo ao que o sonho dá, com a diferença de que por meio dela é possível se tornar universal graças à identificação. Freud considera o sonho narcísista, na medida em que a pessoa que desempenha o papel principal nas cenas acaba por ser revelada, em uma interpretação, como sendo o próprio sonhador (Freud, 1925). Além disso, o sonho é uma produção do inconsciente destinada a defender o eu contra toda a perturbação, permitindo a continuidade do sono enquanto um processo interno atormentador é exteriorizado. Para Kofman, tal como ocorre no sonho, a arte empreende uma identificação, por projeção, de processos psíquicos no exterior. Ela afirma:

A “magia da arte” consiste, portanto, em poder adormecer o homem, na vida desperta, fazê-lo encontrar a situação narcísica do sonho: narcose, narcisismo. O que é visado pela arte não é tanto o prazer como o nirvana, isto é, o grau zero de tensão característico do narcisismo primário. (KOFMAN, 1995, p.143).

O fato de que o prazer estético provém de uma economia de dispêndio e do narcisismo leva a autora a considerar que a obra de arte está mais a serviço das pulsões de morte que de Eros, o grupo das pulsões de vida. Contudo, devido a um sentimento universal que aproxima as pessoas pela identificação, a arte também contribui para a unificação do grupo social, permitindo a formação de unidades cada vez maiores que a prisão narcísica do indivíduo fechado em si mesmo. Isso demonstra a grande participação das pulsões de vida, que estão em toda parte onde as relações se multiplicam. A autora conclui que as duas classes de pulsões operam na arte em busca de satisfação. Ainda assim, o domínio é das pulsões de morte. As marcas dessa preponderância estão na essência narcísica da arte, em seu caráter regressivo, na repetição da atividade lúdica da infância e na sublimação.

A obra tratada de Sarah Kofman investiga, a partir do texto freudiano, a complexa rede de relações entre o prazer estético e a economia psíquica. O contexto pulsional esmiuçado por essa autora possibilita uma melhor compreensão dos mecanismos de prazer envolvidos na apreciação estética geral, ou seja, para todas as formas de arte. Ainda assim, essa fundamentação teórica permite um avanço na investigação sobre a especificidade da estética musical, visto que se supõe estar essa “natureza específica” da música relacionada a uma proximidade do domínio das pulsões.

No decorrer do presente trabalho, fica evidente que uma tentativa de se delinear os aspectos singulares do prazer proporcionado pela arte musical deve passar, necessariamente, por uma análise da relação complexa entre a música, a linguagem e o corpo. Marie-Claude Lambotte chega a localizar essa “natureza e estatuto específicos” da música em duas polaridades indissociáveis: a do aquém e a do além da expressão (LAMBOTTE, 1996). Se,

por um lado, o ouvinte regride a fontes pulsionais primitivas - próximas de vestígios de um gozo para sempre perdido, anterior ao advento do significante -, por outro, ele pode aceder à apreensão de combinações formais intangíveis, com a fixação do prazer sublimado na elaboração de imagens cada vez mais conceituais.

A natureza do musical, então, está relacionada ao caráter originário do sonoro para o ser humano. Pascal Quignard denuncia essa questão incansavelmente em seu *Ódio à música* (1996), demonstrando a importância dos primeiros sons na constituição do psiquismo, sobretudo aqueles proferidos pela mãe. No princípio, essas primeiras experiências auditivas são indiferenciadas dos ruídos fisiológicos emitidos pelo próprio corpo do bebê. A percepção rítmica está intimamente ligada a essa proximidade do fisiológico, o que permanece por toda a vida do indivíduo que é, literalmente, invadido pelas ondas sonoras. No caso da música, essa dependência do fisiológico tem uma dimensão bem diferente do que se passa com os outros sons. A relação do musical com o corpóreo abrange o domínio das pulsões, na medida em que a obra de música, como expressão, provém da economia afetiva do compositor, passa pelo trabalho físico e sensível do intérprete e é captada por uma escuta singular.

Paulo Costa Lima (1995) sugere que os mecanismos do prazer musical devem ser buscados no âmbito temporal, em que o conceito de “expectativa” exerce um papel de fundamental importância. Segundo o autor, a possibilidade de prazer está muitas vezes relacionada à possibilidade de reencontro ou reconhecimento, daí a importância das seqüências de aparecimentos e desaparecimentos, capazes de proporcionar uma identificação do ouvinte com o tempo da composição. Nesse sentido, a Tonalidade é justamente um sistema de expectativas, derivadas a partir da relação de quinta entre fundamentais. O sistema tonal mantém uma réplica da estrutura psíquica de prazer, em que o fazer desejar gera tanto expectativa quanto impossibilidade.

A identificação com a obra musical, efetuada principalmente pela via do tempo, também diz respeito à passividade característica da posição ocupada pelo ouvinte. Esta talvez seja a essência do mecanismo de prazer específico da escuta de música. O melômano, para experimentar esse prazer, deve se entregar ao acometimento da música, tornando-se, por alguns instantes, objeto. Lacan, ao analisar o movimento das pulsões parciais e a questão do objeto *a* no *Seminário II* (1964), declara que “os ouvidos são, no campo do inconsciente, o único orifício que não se pode fechar” (p.184). Em seguida, respondendo a uma pergunta, esse autor afirma que a libido se insere em uma zona erógena, ou seja, em um dos orifícios do corpo, que estão ligados à abertura e ao fechamento da hiância do inconsciente. Dessa forma, a libido liga as pulsões parciais ao inconsciente, sendo que a “pulsão invocante”- aquela que provém do “se fazer ouvir”- tem o privilégio de não poder se fechar. Tais considerações encontram ressonâncias no texto de Quignard:

A audição não é como a visão. O que é visto pode ser abolido pelas pálpebras, pode ser impedido pelo paravento ou pelo reposteiro, pode se tornar imediatamente inacessível pela muralha. O que é orelha não conhece nem pálpebras, nem paraventos, nem reposteiros, nem muralhas. Indelimitável, dele ninguém pode se proteger. (QUIGNARD, *idem*, p.63).

Embora não se chegue a formulações conclusivas no percurso deste trabalho, depara-se com uma ampla gama de possibilidades investigativas, de forma que se torna evidente a importância e a pertinência de um estudo psicanalítico da relação que o sujeito mantém com a escuta musical. As qualidades específicas da música garantem que ela se situe em um lugar único entre as artes, em parte opaco à interpretação analítica. Ainda assim, muitos aspectos dessa manifestação artística podem ser cotejados com conceitos e noções psicanalíticas, possibilitando uma compreensão mais aprofundada dos mecanismos psíquicos e afetivos envolvidos no ato musical - seja ele de composição, interpretação ou escuta de uma obra. Em

vista disso, é possível considerar que a interlocução almejada nesta pesquisa tem seu real sentido de reciprocidade, isto é, conduz a uma contribuição mútua entre a psicanálise e a música.

O psicanalista Alfredo Naffah Neto demonstra a capacidade de se compreender melhor um problema intrínseco à clínica psicanalítica à luz de referências musicais no artigo “A escuta musical como paradigma possível para a escuta psicanalítica” (revista *Percurso*, nº33, 02/2004). Segundo esse autor, o universo musical e o universo psicanalítico se aproximam principalmente por duas características interligadas: a exclusão da representação visual – inerente à natureza da escuta musical e pertencente à técnica analítica devido ao uso do divã –, e a utilização dos sons – seja ele instrumental ou vocal – como matéria sutil capaz de tornar sensível a materialidade dos movimentos psíquicos. Nesse sentido, ele argumenta que, tal como a psicanálise, a música tem por função oferecer representação sonora aos movimentos afetivos da alma, o que ela empreende por meio de uma semiótica própria. Na sessão analítica, a sonoridade peculiar de cada fala, com suas variações rítmicas e reverberações, garante que os afetos tomem corpo e sentido, articulados ao conteúdo representativo da linguagem.

A fim de defender a tese de que a escuta de música pode ser tomada como paradigma possível para a escuta psicanalítica, o autor afirma que:

A escuta musical nos ensina a escutar impulsões sonoras em relações conjuntivas e disjuntivas, somente capazes de compor uma melodia, uma ária, pelo equilíbrio que compõem entre si, ao assumir uma forma. Este processo é análogo ao da construção do sintoma, a partir de diferentes intensidades pulsionais, também em relações conjuntivas e disjuntivas, que ganham representação a partir da formação de compromisso com certas representações pré-conscientes. Indo além, podemos dizer que a escuta musical – por sua natureza própria – amplia a nossa percepção, desdobrando-a do âmbito das representações visuais e verbais para o dos movimentos invisíveis e pré-verbais – que compõem o colorido afetivo da alma.(NAFFAH NETO, 2004, p.55).

Como se vê, assim como a música guarda, de acordo com Lévi-Strauss (1964), a chave para os mistérios das ciências humanas, a psicanálise, tanto na teoria quanto na clínica, pode ter alguns de seus nós - se não desatados - ao menos re-significados pela via de uma infinidade de questões levantadas pelo enigma da arte musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, M de. *Introdução à estética musical*. Texto estabelecido por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

BENNETT, R. *Uma breve história da música*. Trad. Maria T. R. Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

DIDIER-WEILL, A. *Nota azul – Freud, Lacan e a arte*. Trad. Cristina Lacerda e Marcelo J. de Moraes. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.

ELLMERICH, L. *História da música*. 4ª ed. São Paulo: Fermata, 1973.

FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____ “A dissolução do complexo de Édipo”, vol. XIX.

_____ “A interpretação dos sonhos”, vol.V.

_____ “Além do princípio de prazer”, vol. XVIII.

_____ “As pulsões e seus destinos”, vol. XIV.

_____ “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”, vol. XII.

_____ “O estranho”, vol. XVII.

_____ “O eu e o isso”, vol. XIX.

_____ “O inconsciente”, vol. XIV.

_____ “O Moisés de Michelangelo”, vol. XIII.

_____ “O problema econômico do masoquismo”, vol. XIX.

_____ “O recalçamento”, vol. XIV.

_____ “Psicologia de grupo e análise do eu”, vol. XVIII.

_____ “Sobre o narcisismo: uma introdução”, vol. XIV.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons – Caminhos para uma nova compreensão musical*. Trad. Marcelo Fagorlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ISAACS, A. e MARTIN, E. (orgs.) *Dicionário de música Zahar*. Trad. Álvaro Cabral. Editado por Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

KAUFMANN, P. (org.) *Dicionário enciclopédico de psicanálise – O legado de Freud a Lacan*. Trad. Vera Ribeiro e Maria L. X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

KOFMAN, S. *A infância da arte – Uma interpretação da estética freudiana*. Trad. Maria I. D. Estrada. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

LACAN, J. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, J. *O seminário, livro 10 – A angústia (1962-1963)*.

LACAN, J. *O seminário, livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAMBOTTE, M-C. “Psicanálise e música”. In: KAUFMANN, P. (org.) *Dicionário enciclopédico de psicanálise – O legado de Freud a Lacan*. Trad. Vera Ribeiro e Maria L. X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1996. p.693-701.

LÉVI-STRAUSS, C. *O cru e cozido*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LIMA, P. C. “Música, um paraíso familiar e inacessível”. In: *Percurso*, nº 15, p. 55-64, fev. 1995.

MAGNANI, S. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

NAFFAH NETO, A. "A escuta musical como paradigma possível para a escuta psicanalítica". In: *Percurso*, nº 33, p. 53-60, fev. 2004.

QUIGNARD, P. *Ódio à música*. Trad. Ana M. Scherer. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

ROCHA, G. M. "Caráter e condensação na estética musical". Revista *Destarte*. S/d.

SEKEFF, M. de L. *Curso e discurso do sistema musical (tonal)*. São Paulo: Editora Anna Blume, 1996.

SUASSUNA, A. *Iniciação à estética*. José Olympio editora, s/d.