

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Leonardo Luiz

Música e psicanálise: A afetação musical na vida psíquica

DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

SÃO PAULO

2010

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Leonardo Luiz

Música e psicanálise: A afetação musical na vida psíquica

DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

Tese apresentada à banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica sob a orientação do Professor Doutor Alfredo Naffah Neto.

**SÃO PAULO
2010**

BANCA EXAMINADORA

Agradecimentos

Alfabetizando a desordem, sou grato a todos que – direta ou indiretamente – contribuíram para a conquista desse título:

Meus pacientes e ex-pacientes (especialmente “Charles”, “Priscila” e “Helena”).

Alunos e ex-alunos.

Ao CNPq, UMC, UNIP, CEP.

Alfredo Naffah, Yara Caznok, David Calderoni, Silvana Rabello, Renato Mezan, Ines Loureiro, Elisa Cintra, Ana Brisolla, Ana Scatena, Vitor Vicentini, Angela Salgado Sandim, Antonio Salgado, Leico Nagata, Andrea Perdigão, Amanda Finamore, Alessandra Soletti, Andre Antas, Camila Flaborea, Clarice Milani, Claudia Aranega, Diana Mindlin, Dorli Kamkhagi, Andrea Nosek, Eduardo Furtado Leite, Oscar Cesarotto, Eliane Pimentel, Ernando Luiz, Silmara Lopes, Nathália Lopes Luiz, Flavia Fernandes, Gustavo Scarpinella, Maurício La Motta, Erlon Campos, Glauco Costa, Hitamara Rachkorsky, Iris Beccaccia, Karin Szapiro, Liz Mirim, Luciana Goldman, Luís Claudio Figueiredo, Luiz Hanns, Maria Helena Rowell, Maria Heloisa Ramos, Maria Teresa Grimaldi Larocca, Maita, Maria Angélica, Marina Costa, Melissa Catrini, Nathalia Furtado, Ely do Amaral, Noêmia Barbosa, Orlando Luiz, Tereza Maria Luiz, Leonel Luiz, Nice Rocha, Osmair Galdino, Adriana Lauer, Paula Miura, Primício (Bruce Lee), Regina Cavalieri, Regina Célia, Ronaldo Rangel, Roseli Gimenes, Sonia Mansano, Sônia Vieira, Judith Vero, Sylvio Ferreira, Vera Canhoni, Viviane Di Pieri, Yara Azevedo, André (Zóio), Catarina Zugaibe, Dona Ofélia, Elisangela Honorio, Monica Pereira, Erivelton Menezes.

A todos que *curtem* a LUER...

Muito obrigado!

Leo

Dedicatória

Para Ana, por TUDO...

e Paulo Amaral (*in memoriam*), um leitor ímpar.

...Estudos multidisciplinares apareceram, trazendo para o campo das discussões musicológicas diversas áreas do conhecimento – psicologia, psicanálise, semiótica, física, matemática, sociologia e antropologia, entre outras. Mas a despeito dessa multiplicidade de “saberes” que tenta auxiliar e incrementar o debate a respeito do que seja a música e a audição musical, compositores, intérpretes e ouvintes parecem não aderir a uma ou outra postura...

(Yara Caznok)

RESUMO

Esta tese trata a música e a escolha musical do ponto de vista da psicanálise. Busquei considerar as questões da ação da indústria cultural e da manipulação da indústria fonográfica, uma vez que são fatores que também formam e compõem o sujeito e sua personalidade. Percorro um trajeto no qual alguns comentadores da psicanálise freudiana se fundamentaram para criar teorias que pudessem “conversar” com os aspectos musicais de cada sujeito. Primeiramente disserto sobre uma dimensão do processo de identificação e do funcionamento das massas que aproximam a música do sujeito ou vice-versa. Em seguida apresento aspectos que alimentam a fonte das identificações. Abordo como se dão alguns mecanismos de ordem afetiva que cada sujeito estabelece ao “se identificar”, abrindo caminho para a ênfase à abordagem de questões musicais e seus efeitos psíquicos na história de cada paciente. Como o objeto musical é invisível e impalpável, escapando ao tangível e se identificando com o que é indizível, portanto, subjetivo, busquei ainda “responder” como as sonoridades (musicais) afetam essa subjetividade. Os caminhos percorridos exibirão o papel da escuta psicanalítica que se presta a ouvir o sujeito “afetado” por qualquer aspecto musical. Identificando a razão singular da história de vida atravessada por aspectos musicais permitindo uma detida reflexão, sobre a ideia que denominei: “afetações musicais na vida psíquica”. A ideia de que a *afetação musical na vida psíquica* e como se relacionam teórica e clinicamente será amplamente discutida na apresentação dos casos clínicos. Estes rezam sobre as especificidades de três pacientes com suas evocações/usos musicais. Nessa parte exemplifico como as sonoridades musicais, de cada um deles, contribuíram para o curso da própria análise. Apresentando-se como elemento mediador de transformações psíquicas e fazendo brotar um modo inédito para dar sentido a uma situação psíquica específica.

Palavras Chave: Música, psicanálise, afetação musical, clínica.

ABSTRACT

This thesis deals with music and the musical choices from the viewpoint of psychoanalysis. I've considered the questions of the actions related to the cultural industry and the manipulation of the phonographic industry due to the fact that both are factors that mould the subject and his personality. I take the pathway that some commentators of Freudian Psychoanalysis took which shows on what they based themselves to formulate theories that could "talk" with the musical aspects of each individual. First I examine a dimension of the process of identification and the functioning of the masses that make the music come closer to the individual and vice-versa. Next, I present the aspects that feed the source of the identifications. I approach the way that some affective mechanisms happen and how each individual establishes his identifications which open the pathway to the emphasis given to the approach to musical questions and their psychological effects in the history of each subject. As the musical object is invisible and non-palpable, escaping what is tangible and identifying itself with the that can't uttered, therefore highly subjective, I also tried to answer how the (musical) sonorities affect this subjectivity. The pathways taken will show the role of the psychoanalytic listening that is capable of listening to the subject that is affected by any musical aspect. I identified the sole reason of the life history of each subject crossed by musical aspects which allows a pondered reflection about the idea that I've named "musical affects in the psychic life". The idea of the musical affects in the psychological life and how music and psyche relate to each other theoretically and in the private clinic of the psychoanalyst will be broadly discussed at the chapter that presents vignettes of three clients and their specific musical recollections and their usage in the psychoanalytic setting. Here I describe how the musical sonorities of each one of them contributed to the course of their own analysis presenting themselves as elements that mediate the psychological transformations and create original ways to bring meaning to a specific psychic situation.

Key Words: Music, Psychoanalysis, musical affects, clinic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Música e vida social	14
Primeiras notas musicais	17
 CAPÍTULO I. IDENTIFICAÇÃO, GOSTO MUSICAL E CULTURA DE MASSA	 20
1.1 Gosto ou escolha?	21
1.1.1 Cultura de Massa	25
1.1.2 Massa em Freud	28
1.2 Semiótica, signo e novas formas de identificação	36
1.3 Signo da paixão musical	39
 CAPÍTULO II. MÚSICA E PSICANÁLISE	 42
2.1 A música e o sujeito	42
2.2 Pulsão invocante	48
2.3 A psicanálise escuta a música	52
2.4 Prazer e funções da música	54
2.5 Metáfora musical	56
2.5.1 Sonoridades musicais	67
2.5.2 Música tonal e música atonal	70
2.5.3 Linguagem musical	72
 CASOS CLÍNICOS	 75
 CAPÍTULO III. PRISCILA – AFETO NO CORPO PSÍQUICO	 76
3.1 O Grunge, o modismo, o gosto, a marca...	79
3.2 Escutando a música	87
3.3 Função do pai, Corpo erógeno	97
3.4 Eu-pele	100

3.5 Pulsão de morte	103
3.6 A compulsão à repetição	105
3.7 Imagem do Corpo	111
 CAPÍTULO IV. O IMPROVISO DE CHARLES	 114
4.1 Sonoridades jazzísticas – os sons de Charles	118
4.2 A musicalidade psíquica de Charles	123
4.3 O exibicionista	124
4.4 A escolha do instrumento	128
4.5 Narcisismo (sintoma e angústia)	130
4.6 Improvisando no escuro	136
4.7 Metaforizando o improviso	140
4.8 A retórica da improvisação	144
4.9 Liberdade e regras de uma vida improvisada	149
4.10 Resiliência jazzística	151
 CAPÍTULO V. HELENA – UM DIALETO MUSICAL	 153
5.1 Amor pela música, música pelo amor – erotismo e transferência	160
5.2 Porque dialeto?	163
5.3 Aspectos Edipianos	166
 CONCLUSÃO	 168
Sonoridades: afetação musical na vida psíquica	172
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 175
 APÊNDICES	 186
 ANEXOS	 197

INTRODUÇÃO

Sem música a vida seria um engano (Nietzsche)

*O grau de tensão dos nervos do ouvido para
escutar cada nota explica muito bem a parte física
do prazer da música (Stendhal)*

Meu interesse explícito por psicanálise data do ano 1994, ainda no início de minha graduação no curso de psicologia. Pela música, certamente desde muito antes. É possível que uma organização consciente a respeito do prazer suscitado pela escuta musical em minha história, só tenha se dado muito mais tarde. Mas, certamente, foi uma relação que se iniciou antes da psicologia, antes da psicanálise, antes propriamente do início dos meus estudos primários... Ser músico, ou melhor, ser um instrumentista (cabe dizer que nada sei sobre as teorias musicais) foi um desdobramento do prazer primeiro de ser ouvinte. E tentando reproduzir os sons que ouvia, misturados aos chiados dos discos tocados na velha vitrola que tínhamos em casa, dedilhei num velho violão os primeiros acordes que desde então me acompanhariam na minha vida social e, inevitavelmente, profissional.

Muitas pessoas me perguntam, quando me descobrem analista e músico, se o que faço é terapia musical ou musicoterapia; ou ainda, se convido meus pacientes a cantar, a falar de suas histórias musicais e da relação que mantêm com a música, etc.? Respondo, com certo desconforto, que não.¹ A psicanálise que pratico, ainda que não seja ortodoxa, é freudiana. Portanto, a livre associação continua sendo a regra fundamental e é a partir dela que meus pacientes (pelo menos os que lançam, obviamente, mão de alguma referência musical) constroem e apresentam seus conteúdos. Ou seja, tudo o que apareceu em minha clínica foram associações e construções oriundas dos próprios pacientes. Ainda que a função do analista implique, entre outras, o favorecimento a essas vias.

Toda e qualquer forma de linguagem é bem-vinda. Tarefa do analista, repito, é deixar que o paciente traga à tona seu conteúdo psíquico; porém, essa não é uma

¹ Não sou musicoterapeuta, tampouco tenho conhecimento aprofundado sobre tal tipo de atendimento. O pouco que pude pesquisar a respeito confirma que não há diálogo entre a minha abordagem teórica (psicanálise) e a prática mencionada, como se verá com precisão nos capítulos em que apresento os casos clínicos estudados.

empreitada fácil, pois, como é sabido, enfrenta-se a problemática das defesas inconscientes. Essa, talvez, seja uma pista do porquê das menções estéticas por vezes presentes nesses discursos. Obviamente, as artes plásticas, o cinema, o teatro, têm seu lugar garantido em tais menções. Todavia, aquilo que minha escuta pôde captar está intimamente ligado aos aspectos musicais.

Os anos de atividade clínica em consultório (uma década e meia aproximadamente) aliada à esfera teórico-acadêmica, ouvindo as mais diversas realidades psíquicas, os mais diferentes sintomas, os manejos mais ou menos eficazes da cada paciente diante de sua singularidade, propiciaram-me um repertório único de casos. Alguns mais interessantes, outros que despertavam menos interesse; alguns bem complexos, outros mais elementares. Porém, fundamentalmente, todos com algo especial a ser compartilhado. A isso se some uma dedicação à leitura e a produção de alguns escritos sobre a estética musical.

É sabido que algumas coincidências analíticas costumam se apresentar na transferência com certa frequência. Por exemplo, não é de se estranhar que uma psicanalista grávida comece a receber, coincidentemente, gestantes em seu consultório; ou que outro colega, por exemplo, cinéfilo inveterado, volte e meia, receba pacientes amantes da sétima arte comentando filmes de sua preferência. “Coincidências” já exploradas por alguns teóricos e explicadas com alguma relevância. Pode-se pensar, por exemplo, numa conjunção de fatores que promovam esse encontro “casual”.

Comigo não foi diferente no que se refere à música “deitando-se no divã”.² Não foram raros os pacientes que ao se deitar “musicavam” a fala em análise. Eu, naturalmente, ao ouvir qualquer menção que me remetesse a alguma sonoridade musical das falas, atreladas invariavelmente a um tipo de verbalização associativa, ficava impedido de me alienar às evidentes incursões musicais introduzidas por pacientes no tratamento analítico. Tratava-se, posso dizer, de meu interesse e sensibilidade musical sendo afetados pela sonoridade produzida por meus pacientes

Encantado com essa faceta apaixonante do meu trabalho fui sendo levado, desenfreadamente, para a tentação natural de escrever apanhados sobre essas

² A ideia aqui, com o uso dessa expressão, é “brincar” com a noção de que cada paciente ao deitar-se no divã, leva consigo seu repertório sonoro-musical, depositando-o a serviço de sua própria análise, de suas associações, reflexões e elaborações.

aparições em minha clínica. Alguns casos viraram artigos, outros seminários clínicos e palestras. Nesse sentido acabei me tornando um colecionador de “fragmentos musicais na clínica”, ou “aspectos psíquicos” de tais fragmentos que pautavam a fala de alguns desses pacientes.

Após concluir minha dissertação de mestrado no ano de 2003,³ talvez por uma questão apenas da necessidade de desacelerar a corrida pela produção do texto, instaurada até momentos que antecederam a defesa, passei a consumir uma vasta literatura exclusivamente musical, que chamei de descomprometida com a vida acadêmica. Ainda que, originalmente, não estivesse na contramão dos meus estudos anteriores ou que se seguiram, tinha intencionalmente o propósito de promover meu descanso.⁴

Leituras indubitavelmente enriquecedoras, suscitando questões de toda a ordem: desde a ideia da música como mercadoria à identificação com os intérpretes. Todavia serviriam apenas para estimular novas perguntas que ajudariam a criar a configuração principal da tese. Ou seja, pensar como a vida psíquica de um sujeito é afetada musicalmente.

Nesta tese, iniciada três anos depois, relato casos nos quais a presença da música é muito evidente. São três situações clínicas que ilustram algumas dimensões de ações e efeitos provocados pela música, ou melhor, pela

³ *Vitrola Psicanalítica: Canções que tocam na análise* no qual, “além de trazer reflexões sobre a natureza de nossas relações com as várias facetas do fenômeno musical (timbres, ritmos, melodias) e de discutir os processos associativos e o papel do conceito de ‘terceiro analítico’ – que dá sentido à experiência psicanalítica, o autor nos apresenta vinhetas clínicas. Com elas, busca ilustrar como, pela música e especialmente pelas associações evocadas por canções que marcam nossa história, é possível infiltrar-se pelos meandros e capilaridades das sensações indizíveis dos nascedouros por onde as marcas, as memórias arcaicas, se manifestam, desentocaiando desejos e propiciando *insights*, ressignificando ideias ou simplesmente expondo afetos e aproximando o sujeito de sua própria verdade”. (Luiz Alberto Hanns – na apresentação do texto quando publicado em livro).

⁴ Os livros eram, em sua maioria, biografias de compositores, cantores, relatos de épocas históricas e respectiva produção musical; reportagens, entrevistas, crônicas, ensaios e tudo mais que se possa imaginar, que as editoras publicaram ou reeditaram no período que durou até o ano de 2006. Passaram pela minha estante e cabeceira biografias como as de Mario Reis, Luiz Gonzaga, Lupicínio Rodrigues, Araci de Almeida, Baden Powell, Adoniran Barbosa, Dorival Caymmi, Cazuza, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paralamas do Sucesso, Sepultura, Os Mutantes, Novos Baianos, dos mineiros do “Clube da Esquina”, entre outras. Frequentaram, ainda, minhas horas de lazer, livros a respeito de movimentos e estilos musicais, como a Bossa Nova, Tropicália, Jovem Guarda, A Era dos Festivais, Manguebeat, *Funk*, Choro, *Rock*, *Blues*, *Reggae*, *Jazz*, Música Sertaneja/Caipira, *Heavy Metal*, *Punk*, Frevo, Música Eletrônica, entre outros temas, fossem nacionais ou estrangeiros. Grande parte da publicação que possibilitou tais leituras, por vezes, extremamente interessantes e bem escritas, sobre alguns dos nomes e movimentos citados, é oriunda da Coleção Todos os Cantos (anteriormente chamada de Coleção Ouvido Musical) lançada pela Editora 34. [Cf. Ref. Bibliográficas]

especificidade que ela [a música] tem de se apresentar como elemento mediador de transformações psíquicas. Busco, ainda, “responder” como as sonoridades (musicais) afetam singularmente cada paciente em especial.

A dimensão de cada fragmento dos casos escolhidos traz, de fato, idiossincrasias que servem, a meu ver, como guia para cruzar aspectos clínicos dos atendimentos em si, com aspectos teórico-conceituais abordados nos dois primeiros capítulos. Priscila, Charles e Helena, “compartilham” conosco, respectivamente, três grandes eixos: um, (Priscila) sobre as marcas sonoras que a música deixa – por escolha própria – em sua vida e em seu corpo. Outro (Charles) sobre a dimensão de ser músico e toda a sensibilidade criada e construída para justificar, exemplificar e entender as próprias ações “improvisadas” (analogias entre o *jazz* e sua configuração emocional) e, finalmente, o terceiro (Helena), pautado na estrutura musical como metáfora poética de um amor correspondido que se inicia. Aqui a música funcionou como agente de transmutação do amor casto ao amor erótico. Em todos, como se observará, vale repetir, a música aparece como um elemento de mediação psíquica capaz de transformar, modificar a maneira de falar, ouvir, entender algum aspecto psíquico. Evocam também a ideia de atravessamentos sonoros que contribuem para o “uso” específico da relação psíquico-musical apresentada.

A musicalidade parece ser uma ferramenta familiar a esses pacientes, e mesmo quando não são tão explícitos sobre a aparição de uma sonoridade específica, algo de suas falas encontrara eco na comunicação paciente-analista a ponto de terem me conduzido à escolha dos relatos que apresentarei aqui. Estes identificam a razão singular da história de vida atravessada por aspectos musicais permitindo uma detida reflexão, sobre a ideia que denominei: “afetações musicais na vida psíquica”.

Música e vida social

Sabe-se que a música existe desde a pré-história. Muito provavelmente ela tenha surgido da necessidade ou vontade do homem de “organizar” os sons. Pode-se dizer que a história da música acompanha a própria história do desenvolvimento do intelecto e da cultura humana. Suas múltiplas dimensões e funções caracterizam-

na com elevado grau de importância em épocas e culturas distintas. Nesse sentido a música tornou-se um elemento cultural que atravessa a história desembocando hoje na esfera particular de seu uso.

Circunda-nos e acompanha-nos desde muito cedo, como uma espécie de trilha sonora da vida. Quem nunca escolheu a música que marcou um acontecimento específico, um amor? Revelando à pessoa amada, por exemplo: “*essa será nossa canção*”; muitas vezes pelo enredo do que foi cantado ou por um verso específico, pelo som produzido, o encanto causado; outras, pela simples coincidência de que, no momento do beijo, ouvia-se, ao mesmo tempo na estação de rádio, no bar, na rua, no carro, aquela música que, a partir de então, recebe o estatuto de “marco daquele instante”.

Quando ouvimos qualquer canção popular-comercial, esperamos que se trate de obra predominantemente lírica, isto é, de palavras cantadas que expressam a vida interior de um sujeito. Nesse sentido, de algum modo já sabemos que o canto da personagem nos apresentará coisas e fatos do mundo concreto exterior como reflexos, mais harmônicos ou mais disformes conforme o caso, da sua própria disposição interna. Não custa sublinhar que a voz que canta sempre é a voz de uma personagem, mesmo quando achamos que o intérprete viveu de fato aquilo que a letra diz, com o sentido que ela assume do modo como é cantada e em conexão com outros elementos musicais e extramusicais (jornalísticos ou publicitários, por exemplo) que sustentam a realização de uma obra fonográfica. Tal generalização não ignora que traços épicos ou dramáticos também integrem o trabalho do compositor, assim como o de intérprete e músicos, e daí a lírica ser o gênero predominante, o que quer dizer que ela não atua sozinha.” (GARCIA, 2007, p.180, *In Lendo música*)

Entretanto, não apenas a palavra cantada nos afeta, há ainda, e talvez, principalmente, os aspectos puramente sonoros da música (ritmo, melodias...) que circundam cada sujeito afetando-o em sua íntima singularidade.

Quando ouvimos e nos interessamos por uma música, surge sempre um interesse grande em saber como aquilo foi feito, como é que conseguiram fazer com que uma coisa que não existia em nós aparecesse na forma de uma sensação muitas vezes inesquecível (...). Escrever sobre uma música que se escutou, sobre uma paisagem que se viu ou pintou, sobre um fato do dia que nos chamou a atenção não é fácil. Para escrever, nos valemos da palavra, da nossa língua, e sabemos o quanto nossa linguagem é atravessada de todo um modo de ver, de pensar; mesmo se nos valemos das palavras para falar de nossos sonhos e se é com elas que imaginamos o que é sem limite, muitas vezes elas são o nosso limite, ou nosso campo de batalha. E se a palavra é um problema, imagine-se o som sem palavras...” (FERRAZ, 2005, pp.17-18)

Seja em festas, viagens, comemorações, encontros formais ou informais, ao vivo ou gravada, ou ainda nos rituais sociais, lá está ela, cantada, tocada, dançada. Difícil o filme, o documentário, que se apresente sem trilha musical; o comercial na tevê, no rádio, até mesmo a Internet exhibe seus respectivos *jingles*; na sala de espera, nas filas em algumas repartições, nos trens e metrô, à espera ao telefone. Está tão presente que, quando nos damos conta, estamos cantando o *jingle* da propaganda de margarina, assobiando uma melodia usada no comercial do carro do momento, ou ainda, repetindo o refrão “insuportável” daquele sucesso “recém-descoberto”. Ouvimos e cantamos, muitas vezes, sem nos darmos conta do quão importante (e por que não dizer ‘desimportante’) isso é para as nossas vidas, nosso ouvido.

Residiria aqui a possibilidade “musical”, por exemplo, de criar, afinar e manter laços sociais? O gosto semelhante pelo mesmo estilo musical, por exemplo, afinaria as relações interpessoais estabelecidas nas situações descritas acima? (Identificação)

Na música é preciso descobrir como cada coisa pode e deve ser ouvida. Quando um determinado idioma musical é mais ouvido, quer se queira quer não, desenvolvem-se hábitos de escuta.

Não é possível definir uma fronteira entre a música de entretenimento e a música artística. A música de entretenimento é aquela que tem uma função basicamente passageira; ela pode distrair e proporcionar prazer num determinado momento e, uma vez utilizada, cumprindo sua função é logo esquecida, dando lugar a outra. Já a música artística é aquela que, ao contrário, transcende à época, continua na memória como algo que permanece fazendo sentido; dotada de um valor poético, musical, que continua a interessar como forma de interpretação da realidade.

Vale, então, repetir que a afetação musical incutida na vida psíquica de cada sujeito, revela suas particularidades, ou seja, a relação afetiva com a música, propriamente, ou aspectos musicais (timbre, melodia, instrumento, gênero, intérpretes) são eficazes para a organização da economia psíquica, independentemente se a música serve para entreter ou satisfazer um gosto estético.

Esta tese, especificamente, trata a música e a escolha musical do ponto de vista da psicanálise. Ainda assim, não deixo de considerar as questões da produção musical, da ação da indústria cultural, da demanda de mercado e, bem como, da manipulação da indústria fonográfica, uma vez que são fatores que também formam e compõem o sujeito e sua personalidade.

Primeiras notas musicais

É bem provável que desde a vida intrauterina já estivéssemos expostos aos primeiros sinais sonoros, e porque não dizer musicais emitidos pela mãe. Para além dos sons/ruídos produzidos pelo sistema digestivo, respiratório, circulatório da mãe, e do próprio bebê, estão presentes vozes passíveis de serem escutadas pela criança a partir de dado período de sua formação. Alguns autores, inclusive, tratam o tema com bastante relevância.

Portanto, a manifestação sonora aparece realmente antes da organização da linguagem, e é como se pudéssemos dizer que a música se apresenta antes da manifestação da fala.

Com as primeiras vogais formaram-se as primeiras articulações ou os primeiros sons, segundo o tipo de paixão que ditava uns e outros. A cólera arranca gritos ameaçadores, articulados pela língua e pelo palato: mas a voz da ternura é mais doce, é a glote que a modifica, e essa voz torna-se um som; apenas, os acentos são mais frequentes ou mais raros, as inflexões mais ou menos agudas, segundo o sentimento que a eles se liga. Assim, a cadência e os sons nascem com as sílabas: a paixão faz falar todos os órgãos e confere à voz todo o seu brilho; assim, os versos, os cantos, a palavra, têm uma origem comum. (ROUSSEAU, 2003, p.147)

Nas manifestações da linguagem humana existem aquelas que se limitam a uma função imediata e que uma vez usadas são “deletadas”. E existem aquelas que ficam guardadas, porque têm a capacidade de ultrapassar a sua função imediata.

Um assobio, o “barulho” da chuva caindo, um pássaro cantando, o apito de uma locomotiva, é música? O que é? E as emoções que são evocadas a partir dessas sonoridades? Será possível dizer que a música/sonoridade é capaz de caracterizar (em parte) a constituição de cada sujeito? Como ela afeta nosso

psiquismo? E quais contribuições a psicanálise apresenta para construir uma possível resposta a essa problemática?

Tanto as letras, os sons, e o discurso, nessa relação que é majoritariamente intensiva são relevantes. O que os sons produzem e que efeito tem sobre nossos pacientes é outra questão importante a ser respondida nessa tese.

Quando o assunto é música, a memória é, inevitavelmente, evocada, ou mais particularmente, as afetações psíquicas se manifestam. Certamente há proximidades entre escuta analítica e a escuta musical.⁵ Porém não se trata de uma escuta imediata, é uma espécie de audição errante na qual o analista tal qual quando na atenção flutuante é fispado por uma experiência musical por meio da escuta na dimensão da experiência psíquica.

Essa conexão, de alguma maneira, modifica a potência social e afetiva das pessoas. Novos afetos são experimentados pelo sujeito quando esse entra em contato com a música. Por essa razão sua potência pode ser ampliada ou restringida.

Antes de conhecermos os três casos clínicos mencionados, apresento o primeiro capítulo (*Identificação, gosto musical e cultura de massa*), que reza sobre o processo de identificação, o funcionamento das massas e aspectos populares que aproximam a música do sujeito ou vice-versa. O capítulo trata, também, mais detidamente, de aspectos que alimentam a fonte das identificações. Nele, abordo como se dão alguns mecanismos de ordem afetiva que cada sujeito estabelece ao “se identificar” com a música; o que já abre caminho para o segundo capítulo (*Música e psicanálise*). Este enfatizará a relação da música com a psicanálise abordando as questões musicais e seus efeitos ou dimensões afetivas/psíquicas possíveis.

Percorro um caminho no qual alguns comentadores da psicanálise freudiana se fundamentaram para criar teorias que pudessem “conversar” com os aspectos musicais de cada sujeito. Tal capítulo culmina – talvez, no que há de mais importante no tão escasso material disponível a respeito da temática – na

⁵ Alfredo NAFFAH NETO discute a questão em seu artigo “A escuta musical como paradigma possível para a escuta psicanalítica”. *Percursos. Revista de Psicanálise*. Ano XVII, nº 33, 2º semestre de 2004, São Paulo, p.55.

apresentação de dois artigos de Heinz Kohut.⁶ Ainda neste capítulo haverá um segundo momento em que as ideias apresentadas girarão em torno do que chamei de “sonoridades musicais”. Nele, aspectos específicos da dimensão musical serão apresentados. Trata-se de um trecho que promove um diálogo direto entre a primeira parte desse capítulo e o seguinte (que descreve os casos clínicos, lançando mão de conceitos psicanalíticos passíveis de serem articulados com a fenomenologia de cada paciente apresentado), promovendo uma espécie de transição já precocemente interpretativa sobre as relações afetivas-psico-musicais, isto é, a *afetação musical na vida psíquica* e como se relacionam teórica e clinicamente.

Finalmente, o terceiro, quarto e quinto capítulos (*Casos Clínicos*) apresentam ao leitor as três vinhetas clínicas essenciais na formulação dessa tese, bem como sua articulação com o referencial teórico psicanalítico, estritamente freudiano, no que se refere às especificidades desses pacientes com suas evocações e usos musicais. Os capítulos exemplificam como as sonoridades musicais, de cada um deles, contribuíram para o curso da própria análise. Aqui, as elaborações interpretativas serão compostas de maneira um pouco mais amadurecidas; além de Freud, alguns de seus discípulos se farão presentes como agentes colaboradores da ideia central que sustenta a configuração de cada paciente.

⁶ Heinz KOHUT (1913-1981) Criador da Escola chamada Psicologia do Self. “Outro judeu vienense apresentado como ‘psiquiatra e psicanalista americano’ no *Dicionário de Psicanálise* de Elizabeth ROUDINESCO e Michel PLON. No verbete dedicado a KOHUT, ficamos sabendo que ele nasceu em Viena, em 1913, em uma família muito cultivada, amante da boa música, mas pouco empática em relação ao pequeno Heinz, que vivia só e tristonho. Sessenta e oito anos mais tarde, ele morreu em Chicago, cercado de fama e muitos seguidores, chefe de uma importante escola da psicanálise contemporânea. [“*Acerca de Heinz Kohut*”, aula de Luís Claudio Figueiredo, 5 de setembro de 2001/PUC-SP].

CAPÍTULO I.

IDENTIFICAÇÃO, GOSTO MUSICAL E CULTURA DE MASSA

Estou ciente que o título que escolho para esse capítulo me lança para uma quase armadilha. Não apenas o título em si, evidente, mas as considerações a respeito de cada um desses três aspectos enunciados: a identificação, o gosto e cultura de massa. Sem dúvida, cada um deles por si só já daria uma tese. O gosto englobaria, de imediato, questões ligadas à filosofia, à antropologia filosófica; identificação é parte do que se refere à cultura de massas, estão intimamente ligadas à psicanálise; finalmente a cultura de massa, falando de modo *stricto sensu*, aparece ligada à sociologia contemporânea.

Mesmo assim, não pude evitar a tentação de transitar rapidamente (talvez mais detido apenas na psicanálise, já que é meu campo de maior familiaridade) pelos três aspectos, uma vez que, creio, apresentam elementos suficientes para “arriscar” esse sobrevoos com a intenção primeira de criar considerações mais pertinentes que se seguirão nos casos clínicos apresentados.

A música exerce um papel importante nas relações interpessoais em vários níveis. Possui também a função de estabelecer, estreitar e manter laços sociais, formando grupos. Quando se trata de referenciar o grupo, é certo que o campo das massas não pode ser ignorado. Porém, trata-se de olharmos para o sujeito que ajuda a constituir esse grupo e que também o constitui por sua vez. Afinal, um movimento só se inicia quando alguém tem o mesmo motivo que outrem para se juntar numa causa. Assim, estabelecidas as relações interpessoais, o processo de identificação se instaura. Nesse sentido, este capítulo pretende percorrer um caminho que culmine na ideia de que possa haver uma espécie de identificação que passe pela esfera musical. Antes, então, uma digressão.

O desenvolvimento da indústria fonográfica e cultural talvez seja um elemento importante a considerar, pois pode ser um dos responsáveis na determinação desses fenômenos (de escolha, prazer, gosto). Há uma demarcação cultural muito intensa nessa esfera. Tal diversidade e massificação da divulgação e, conseqüentemente, a atual presença acentuada da música na mídia hoje, possuem

reflexos – desde as primeiras décadas do século XX⁷ – da incorporação da música-ambiente iniciada e sistematizada por Muzak.⁸ Desde então a música foi acrescentada a quase tudo. (LUIZ, 2005)

1.1 Gosto ou escolha?

Quando crianças, éramos presenteados em dias festivos, no próprio aniversário, Natal, Páscoa, Dia das Crianças e em todas as outras possíveis datas, independentemente da cultura e da religião às quais fôssemos ligados; presentes escolhidos primeiro por nossos pais (ou quem os representasse) e depois pela sociedade, parentes, amigos. Fato é que escolher algo – o que quer que seja – só se torna realidade para muitos de nós após algum tempo. Por mais liberdade que as crianças tenham, nos tempos atuais ou outrora, com alguns pais já de vanguarda, a escolha é algo que só pode ser vivenciada realmente mais tarde.

Evidentemente, há aqui uma tênue diferença entre a escolha e o gosto. Por exemplo, uma menina que gosta de azul, se veste de azul e tudo bem. Isso é gosto. Até que, na escola, as outras garotas dizem a ela que azul é “cor de menino”; e que meninas usam a cor rosa. Dependendo da constituição psíquica dessa menina, ela pode passar a usar rosa e nunca mais olhar para o azul que antes gostava, ou então, ficar satisfeita com o azul que gosta. Isto é escolha. Ou ainda, seria o caso do menino que não gosta de usar um chapéu, mas que ouve uma ameaça de sua mãe: “ou usa, ou fica sem sobremesa, ou de castigo”. O menino *escolhe* usar o chapéu, mas não em função de um possível gosto adquirido instantaneamente pela peça em questão, mas sim pela escolha de não ficar sem a sobremesa ou no castigo. Este menino poderá *escolher* não usar mais a peça, mais tarde. Em outra fase de sua vida, quando não estiver mais sob o controle de sua mãe, provavelmente sua escolha dependerá muito mais de sua própria opção, portanto atrelada a seu gosto.

⁷ Quando a gravação elétrica substituiu a mecânica em meados de 1925, também o rádio tornou-se tecnicamente suficiente para manter uma programação em tempo integral, “balizando ao ouvinte sua orientação espaço-temporal e, companheiro de todas as horas”, expurgando os efeitos do silêncio. Com o rádio incorporado à vida cotidiana, a música era vendida como entretenimento para ser ouvida e não escutada, “propagandeada como solução de conforto e bem estar mental” (Cf. CASTRO, 2002, pp. 19-20).

⁸ “Criada para vender música por telefone em 1922, a partir da década de 1940, a empresa desenvolveu programas específicos de música ambiente”, mais tarde recebida por arquitetos entusiasmados, pela possibilidade de “mascarar” os sons ambientais, como um tipo de *perfume acústico* (ATTALI, *apud* CASTRO, 2002, p. 20).

Segundo Houaiss (2001), *escolha* é a manifestação da preferência por alguém ou algo; significa fazer opção entre duas ou mais coisas; selecionar, separar o bom do ruim; aproveitar (aquilo) que apresenta maior qualidade, marcar, assinalar. Por sua vez, *gosto* é o prazer; refere-se a uma preferência subjetiva, estilo, maneira.

Insisto no quão tênue essa “mistura” pode parecer: faço uma escolha porque gosto, ou gostei e por essa razão escolhi? Ou ainda, por que gostei? Por que escolhi?

A respeito de tal temática, há um interessante ensaio sobre “O gosto” de Montesquieu,⁹ originalmente pensado para a *Encyclopédie* (1753), “o livro máximo do Iluminismo”. O livro/verbo faz uma descrição do gosto, não apenas para sua época, mas para a atualidade. Tomando o prazer como tema central do ensaio sobre o *gosto*, o filósofo escreve ainda sobre como estimular, manter, conseguir um gosto.

O gosto em sentido abrangente é a capacidade de *discernir* características ou qualidades de objetos e fenômenos; outro modo de ter gosto é a possibilidade de analisar, dividir um objeto em suas partes componentes – ou de sinteticamente, num grande bloco conceitual, em operação exatamente contrária à da análise, intuir ou perceber a composição precisa de um objeto. Mais especificamente, gosto é a vantagem de descobrir com sutileza e presteza a medida do prazer que cada coisa deve dar aos homens. (MONTESQUIEU, 2005, pp.93-94)

Uma importante pergunta se fixa na ideia de que esse gosto é adquirido. Uma vez experimentado pode ganhar espaço na escala de prazer de cada pessoa. Montesquieu dará, ainda no livro, uma definição mais abrangente sobre o gosto: “como aquilo que, independentemente de ser bom ou mau, correto ou não, liga as pessoas a uma coisa pelo sentimento...” (MONTESQUIEU, 2005, p. 94).

Para o autor francês é preciso diferenciar gosto natural e gosto adquirido. O *Natural* é uma aplicação imediata e requintada de regras que não são conhecidas. Em suma, bastaria o ato de surpreender-se com algo. Já o adquirido pode ser desenvolvido por meio do exercício da multiplicação e do conhecimento. E este afeta e altera o gosto natural, podendo intensificá-lo ou reduzi-lo. O contrário também poderia acontecer.

⁹ MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. *O gosto*. Trad. e posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2005.

Em seu posfácio, Coelho (2005), tradutor do ensaio montesquiano, aborda, também, outras questões centrais, porém implícitas no texto de Montesquieu: “o que é necessário para ‘ter gosto’? Gosto se adquire, o gosto pode ser alterado, o gosto pode alterar alguma coisa, alterar o ser, o modo de ser?” (COELHO, p.101)

As questões equacionam então a relevância do gosto e aqui, portanto, pensaremos no gosto e na escolha como sinônimos um do outro para não adentrarmos em terrenos etimológicos mais densos.

Escolho o brinquedo que eu quero ganhar, o lugar aonde quero ir. No entanto, pensemos mais detidamente: por que eu escolho o brinquedo “x”? Resposta óbvia e direta: porque ele existe, foi fabricado. Só posso optar por ele porque lá está. Mas não apenas isso. O tal brinquedo pode existir na Malásia e nunca ter sido visto/pensado por mim; mas se ele existe e eu tive acesso a essa informação, posso escolher se gosto ou não gosto dele. Esse ponto é importante quando se fala da referência, acesso à informação e formação do sujeito por meio dessas referências. É o caso, por exemplo, do garoto de periferia que, por acaso, é apresentado à *música erudita* e passa a admirá-la. Se não tivesse essa informação e ficasse restrito a outro estilo musical, seu gosto seguiria por outros caminhos.

Curiosamente, na verdade, essa *tal* escolha está atrelada inevitavelmente a alguma influência, interna ou externa. Explico: depende do fator de sua referência anterior. É como se eu dissesse: “como posso escolher a cor verde se ela não existe?” Então, primeiro a cor é inventada, eu a observo e, de acordo com o que eu conhecia sobre a cor vermelha ou cinza, posso comparar e me posicionar; ou seja, escolher a cor que melhor ou que mais me atrai. Portanto, uma escolha depende de uma criação primeira. Não nos esqueçamos, no entanto, que, por mais criativo que seja o “misturador” de cores, criando 200 novas tonalidades para eu decidir se gosto ou não, essa *escolha* é minha, passa por minhas referências sobre o que é bom ou ruim; belo ou feio. Parece contraditório ou até meio esdrúxulo: escolho porque já existe; mas minhas referências anteriores me motivam a escolher ou não o “novo”, ou seja, preciso do “velho”, do anterior, para compor o que se seguirá. Em suma, cada um tem seu próprio filtro e é por ele que a “tal cor” vai passar, ou ainda de maneira análoga é como uma música será escutada.

É sabido que há padrões de beleza – acrescente se aqui o gosto – que se modificam de tempos em tempos influenciando o posicionamento das pessoas

diante de tais padrões. Vide a moda, por exemplo. Compare os trajes de banho dos anos 1920 aos da década de 1990. Vê-se explicitamente que modelos sócio-culturais, valores éticos e morais foram alterados e ganharam novos padrões, facilmente explicados pela sociologia, antropologia e economia de qualquer nação. Com a música, que é o objeto desta tese, não é muito diferente.

Algumas perguntas nos bombardeiam, quando o assunto é o nosso simbólico filtro: qual a necessidade de programas de rádio, redes de TV e outras mídias transmitindo, em suas ondas ou canais, a mesma música inúmeras vezes num mesmo dia? O que faz uma música qualquer, independente de sua qualidade sonora (escalas, arranjos, harmonias), ganhar *status* de “*hit* do momento” e transformar, numa questão de meses ou dias, sem exagero, seu intérprete em ícone nacional? Por que um mesmo sujeito pode transitar numa rede emaranhada e eclética de sons e estilos (há quem goste de *Rock and Roll*, *Tango*, *Música Erudita*, *Samba* ao mesmo tempo) enquanto outros não suportam ouvir nada além daquilo que elegeram como o essencial, único, principal?

São questões ao mesmo tempo intrigantes e instigantes. Intrigam, pois à primeira vista poderia parecer óbvio que um garoto da periferia da cidade de São Paulo estivesse encantado com os ritmos que o circundam (*Rap*, *Hip-Hop*, *Funk*), porém não é raro encontrar numa dessas zonas periféricas um menino, uma menina, encantados pelo som que um violino produz, estudando o instrumento numa comunidade assistencial, por exemplo. Notem-se, também, os “movimentos” de cultura erudita ou do “*Samba de Raiz*” nas escolas públicas ou privadas. Mas, afinal, por que esses adolescentes gostam (ou não) do que ouvem quando lhes é apresentado? Seria uma determinação da formação cultural de cada sujeito?¹⁰

Não me parece, grosso modo, que tal distinção se deva às evidentes configurações econômicas. Veem-se jovens ricos e humildes transitando num rodeio no interior do Estado de São Paulo (regado à *Música Sertaneja*), numa “balada” noturna na cidade do Rio de Janeiro (regada à *Música Eletrônica*). A escolha musical pode, então, estar relacionada com o grupo ao qual esse sujeito pertence ou ao qual quer pertence ou à faixa etária deste; logo, não poderia ser essa a condição – mais

¹⁰ Nesse caso o violino pode representar também a possibilidade de “escapar” de sua realidade tanto concreta como metaforicamente.

ou menos abastada – que produziria ou provocaria certos prazeres na escuta musical, não só dos adolescentes, evidentemente.¹¹ Daí o efeito instigante.

Assim, faz-se necessário apresentar, em seguida, um rápido panorama que aponta para os efeitos externos da escolha (sociedade, massificação, manipulações, etc.) e desse modo culminar no aspecto mais relevante a ser explorado nesta tese, qual seja, a afetação musical na vida psíquica de cada sujeito ao estabelecer com a sonoridade musical uma relação singular e íntima.

1.1.1 Cultura de Massa

O leitor também amante de música talvez (não) tenha se perguntado, séria e detidamente: o que faz uma banda ou um cantor(a) vender um, dois ou três milhões de cópias?

Estamos imersos numa “cultura musical”, expostos aos diferentes gêneros, intérpretes, etc. Há uma explosão de novos cantores, grupos, bandas, conjuntos (somando-se a todos os já estabelecidos) que são lançados por este mercado fonográfico como novidades a serem escutadas. O fácil acesso à música, como é possível verificar na gama de possibilidades no *dial* dos aparelhos de som, provavelmente intensifica o gosto das pessoas (alicerçado na infância) pela música (consumo), em geral, e por alguma particularidade presente nas gravações.¹²

Não resta dúvida de que, para muitos, a música é entendida apenas como uma forma de lazer, de diversão, entretenimento. Evidentemente, não seria essa a única razão que explica o porquê das afeições musicais de cada sujeito. Há que se relevar, portanto, a ação da *Indústria Cultural*.¹³ O tão em voga e polêmico “jabá”, já

¹¹ O que então pode provocar? As influências externas, uma condição interior de sua organização psíquica? Aqui, evidentemente, começamos a nos defrontar com a discussão sobre aspectos psicológicos dessa constituição, sobre os quais mais detalhes serão apresentados no capítulo seguinte.

¹² Há ainda as redes sociais de troca de arquivos musicais, que legal ou ilegalmente fomentam mais ainda esse mercado (*myspace*, *youtube*, *facebook*, *orkut*, são os exemplos apenas dos mais populares).

¹³ Termo originalmente cunhado pelo filósofo alemão Theodor ADORNO (1903 –1969).

explicaria parte desse tipo de configuração.¹⁴ Aliás, à guisa de ilustração a prática do jabá foi relatada por André Midani (2008)¹⁵ de maneira esclarecedora:

Quando a música se tornou o fator preponderante, e não mais o artista, o público passou a adotar uma nova postura: ‘Por que comprar o CD se eu gosto somente de uma música? Vou esperar tocar outra música no rádio e, se gostar, decido...’ Portanto, para convencer o público, a indústria se defrontou com a necessidade de estourar no rádio uma primeira música, uma segunda e, às vezes, uma terceira, até o público comprar o CD. A canção, e não mais o disco inteiro, tinha que ter começo, meio e fim, e se transformar num ‘jingle da vida’ durante os três minutos de sua existência... Todas as estações de rádio foram obrigadas a tocar a mesma música, ‘a música de trabalho’, e o preço do jabá foi à estratosfera. (MIDANI, 2008, p. 218)

Segundo Adorno (2002), a Indústria Cultural transforma tudo em negócio e exerce um papel específico, qual seja, o de portadora da ideologia dominante. A Indústria Cultural, que tem como guia a racionalidade técnica esclarecida, prepara as mentes para um “esquematismo”, que aparece para os seus usuários como um “conselho de quem entende”. O consumidor é tão bem manipulado que não tem o trabalho de pensar, é só escolher. É o que Adorno chama de “a lógica do clichê”: esquemas prontos que podem ser empregados indiscriminadamente, só tendo como única condição a aplicação ao fim a que se destinam.

Merton e Lazarsfeld (1969) analisaram o efeito da massificação sobre o gosto estético do público: “tem-se afirmado que à medida que a assistência aumenta, o nível do gosto estético decai. É a deterioração do gosto estético e dos padrões culturais”. Acreditam, ainda, que houve sim, com o advento da massificação da cultura, um maior acesso à arte pela população, mas não acompanhado do refinamento do gosto pela arte, refinamento cultural (MERTON e LAZARSFELD, 1969, p.111). Note-se que o pensamento dos autores ainda parece bastante atual. É fato, e não nos enganemos que a presença da música no dia-a-dia das pessoas não é nem um pouco superficial, esteja ela presente “ao fundo” ou como a atração principal. Isso, também, como já enunciado, se deve ao desenvolvimento da

¹⁴ Na verdade, corruptela de “jabaculê”, que no jargão brasileiro significa a “caixinha” paga por gravadoras, músicos e compositores para que os *disk-jockeys* executem as músicas nas rádios. (*Dicionário de termos e expressões da música*, p.171)

¹⁵ Ícone da indústria do disco, Midani atuou por mais de 50 anos como executivo em companhias como a EMI-Odeon, Phonogram e *Warner Music*.

indústria fonográfica e cultural. Há uma demarcação cultural muito intensa nessa esfera. A pergunta é: trata-se de uma escolha pessoal ou de uma imposição mercadológica? Volto à questão do início deste capítulo: o que faz uma banda ou um cantor(a) vender um, dois ou três milhões de cópias? Reisman (1957) comenta que, no campo da música popular, o domínio dos “popularizadores” parece modelar o gosto popular e eliminar a livre escolha. “Não obstante, não me parece haver maneira de explicar as grandes oscilações do gosto musical. Sempre há minorias que gostam de coisas menos populares”. (REISMAN, 1957, p. 471)

Segundo Delalande (2007) a revolução musical do século XX nasceu da possibilidade de se fixarem os sons para reescutá-los, a partir da criação dos instrumentos de escuta. Daí em diante, a relação entre o homem e a música mudou.¹⁶ Valente (2007) completa o raciocínio, afirmando que houve um processo de popularização/massificação da música. O que era erudito passou a ser de acesso popular. Obras que foram concebidas para serem escutadas e apreciadas, hoje passam despercebidas no som ambiente dos consultórios. E até mesmo trechos de grandes sinfonias são encontrados nos toques de celulares.¹⁷

Então vou inverter a ordem, ou melhor, o sentido da pergunta enunciada anteriormente: o que faz um sujeito comprar, por exemplo, o CD de determinado artista e ainda, por vezes, cultuá-lo? A resposta poderia ser: “porque ele gosta/gostou, achou interessante”, mas minha questão seria ainda mais focal: “por que, então, se interessou e escolheu?” Reconheço que seria pretensioso responder com precisão tamanha especificidade, porém creio que alguns elementos da constituição psíquica de um sujeito podem colaborar nessa compreensão. A escolha está baseada obviamente em algo pré-existente.

É fato que o gosto musical pode mudar com o tempo, dependendo das influências que se recebe e daquilo que está ou não disponível para ser ouvido. Os *Beatles* já devem ter sido idolatrados e esquecidos ou terem perdido a importância para uma mesma pessoa. Uma noção semelhante vale para os grandes cantores das décadas de 1920 e 1930 no Brasil. Com a velocidade que a Indústria Cultural

¹⁶ (“De uma Tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas”, in *Música e Mídia, novas abordagens sobre a canção*, p.57),

¹⁷ Heloisa de Araujo Duarte VALENTE, organizadora do livro citado na nota anterior. “Canção Artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo”, in: *Música e Mídia, novas abordagens sobre a canção*, 2007, pp. 87-91.

produz novos *hits* e ídolos, essa rotatividade é cada dia mais rápida. O cantor que foi sucesso “na semana passada” com uma música sua na novela que se destaca no momento, por exemplo, nem será mais lembrado quando do término da novela. A banda paulistana *Titãs*, apenas para citar outro exemplo, traz num verso de uma de suas músicas um resumo interessante da questão que se apresenta. Eles cantam: “A melhor banda de todos os tempos da última semana”.¹⁸

Outra questão é: o sujeito se identifica com movimentos musicais e referências de sua época, com o que lhe é contemporâneo? Então, o que dizer daquele que se “transporta” para outros tempos que, mesmo não vividos, o remetem a sensações quase sempre agradáveis, de “velhas” novidades a serem experimentadas? Isso faz pensar no paradoxo de ter saudades do nunca vivido.

Idade, nível cultural, sócio econômico, indubitavelmente, são variáveis importantes a serem consideradas, quando se trata de escolher o que ouvir, a que *show* assistir, a que artista se dedicar (cultura de massas). Mas não é só isso. Quem é o sujeito (psicologicamente falando) que consegue se desprender dessa massificação e descobre ou assume mais rapidamente a “personalidade” do seu gosto musical?

1.1.2 Massa em Freud

Em seu ensaio, “Psicologia das massas e análise do eu” (1921), Freud percorre um caminho interessante para apresentar a importância que a massa exerce sobre um sujeito. Creio que a função do texto freudiano, aqui, é pontual e se propõe a criar uma ponte que culminará nos aspectos mais psicológicos (abordados no capítulo subsequente), apresentando – antes de tomar a identificação como principal elemento conceitual – os caminhos percorridos por ele para explicar o funcionamento das ações coletivas para determinados fins.

Quando da primeira leitura do texto, logo somos provocados a criar analogias óbvias (inclusive com os próprios exemplos freudianos) com a ação de massas populares, fanáticos torcedores por times de futebol, manifestações políticas, passeatas, reivindicações e toda a gama de cultos e encontros religiosos.

¹⁸ Gravada no CD de mesmo título em 2001 (Abril Music). (Cf. CD anexo, faixa nº 17)

Seja ela pacífica ou agressiva, a figura da massa ganha uma importância fundamental na representação que um sujeito faz de si mesmo. Com isso, cria-se uma possibilidade real para entender o funcionamento individual. Em tal funcionamento, a vida mental, invariavelmente, está constituída por outras pessoas envolvidas, apresentando-se como objeto, modelo, auxílio ou oponente.

A partir da escrita freudiana, denota-se logo essa possível relação. Freud sabe da preocupação da psicologia individual, que esta estuda os caminhos pelos quais se busca alcançar a satisfação dos impulsos pulsionais e que possui um olhar para a singularidade do sujeito. Porém, não é possível desprezar a relação desse sujeito com o grupo que o cerca.

Quando Freud se propôs a escrever sobre o tema, a psicologia das massas encontrava-se em seus primórdios de elaborações teóricas, contudo, não obstante, apresentava um número expressivo de problematizações específicas a serem conceituadas. Assim, ele tomou o livro *Psychologie des foules*, (1895), de Le Bon, como um guia para sua jornada na compreensão do funcionamento psíquico da massa, dedicando um capítulo apenas para o autor francês, elegendo-o para interlocução. Na verdade o que ele faz é uma apresentação e construção minuciosa das ideias exibidas por Le Bon. Todavia, ao investigar essa seara, Freud avança muito para outras direções que não apenas as apontadas por Le Bon, e, com isso acaba construindo sua específica psicologia das massas, na qual a análise do eu é peça fundamental nessa organização que se dá quando o “estar com o outro” destitui o sujeito do seu lugar singularizado.

Freud afirma que toda a relação que um sujeito estabelece com o outro, seus pais, irmãos, parentes, amigos, já se caracterizaria por si só como fenômenos sociais passíveis de serem observados como uma pequena massa. Nesse sentido, os caminhos individuais tendem a ser ignorados e busca-se indagar como o sujeito fica influenciado por um grande número de pessoas simultaneamente. Pessoas com quem haja algum tipo de ligação, mas nem sempre com a garantia de que em todos os aspectos sejam parecidos. Daí um pouco a ideia de que pessoas completamente diferentes podem gostar do mesmo cantor(a) por razões semelhantes. Pois da mesma forma que a música provoca sensações e sentimentos diversos em pessoas diferentes, o mesmo sujeito pode reagir de muitas maneiras à mesma música em momentos distintos.

“A psicologia das massas trata o sujeito como membro de uma casta, de uma instituição, de uma nação, de uma multidão de pessoas que se organizaram em grupo durante certo período e para um determinado fim.” (FREUD, 1921, p. 68). Assim, para a vida psíquica de um sujeito, o outro conta como modelo, como objeto, como auxiliar em suas tomadas de decisão, atuação e escolhas. Esse mesmo sujeito sente, pensa, age de modo inteiramente diferente do esperado quando se encontra sob determinada condição, qual seja: a sua inclusão num grupo de pessoas que lhe apresenta uma característica da massa psicológica. Então Freud pergunta: o que é, então, a massa? Como adquire a capacidade de influenciar decisivamente a vida psíquica do sujeito? E no que consiste a alteração psíquica imposta a ele (sujeito)?

Para resumir, Freud diz que a massa psicológica ganha especificidade à medida que cada membro que forma esse grupo deixa de pensar e desejar individualmente para, na massa, criar uma inédita maneira de pensar e agir e, quando juntos, formam características diferentes daquelas originais. Há ideias e sentimentos que não se tornam atos a não ser que encontrem na massa que as recebe, um lugar para manifestar-se.

Se os sujeitos na massa estão ligados a algo, deve haver algum fator que os una. Esse meio de união é característico da massa. Por isso é fácil verificar a grande diferença que há entre um sujeito pertencente à massa e um isolado; difícil é descobrir as causas da diferença. Por essa razão, o resultado mais importante e que mais chama a atenção na formação das massas é a exaltação ou intensificação da emoção produzida em cada um de seus membros.

Os fenômenos inconscientes desempenham papel inteiramente preponderante, não apenas na vida orgânica, mas também no funcionamento cognitivo. A vida consciente da mente é de pequena importância, em comparação com sua vida inconsciente. O analista mais sutil, o observador mais atento, dificilmente obtém êxito em descobrir mais do que um número muito pequeno dos motivos conscientes/inconscientes que determinam sua conduta. Nossos atos conscientes são o produto de um substrato inconsciente criado na mente, principalmente por influências hereditárias. Esse substrato consiste nas inúmeras características comuns, transmitidas de geração a geração, que constituem a alma de uma raça. Atrás das causas confessadas de nossos atos estão sem dúvida as causas secretas que não confessamos e, atrás dessas causas secretas existem outras, mais secretas ainda, desconhecidas por nós próprios. A maioria de nossas ações cotidianas resultam de motivos ocultos que fogem à nossa observação (LE BON *apud* FREUD, 1921, p. 70)

Quando na massa o sujeito perde suas aquisições singulares e sua peculiaridade, perde também, por exemplo, seu sentido de responsabilidade, podendo vir à tona o sentimento de invencibilidade, facilmente entendido quando observamos uma torcida esportiva e suas inflamações. E também quando o sujeito que vê em seu ídolo, um líder capaz de, por exemplo, durante um *show*, promover certa catarse coletiva em seus fãs. Aqui são observados os fenômenos inconscientes determinando as ações de cada sujeito.

Citando McDougall [*The group Mind*, 1920], Freud revela que o fenômeno mais notável e ao mesmo tempo importante da formação de uma massa é a intensidade da emoção que provoca em cada um de seus membros. Na massa as emoções dos homens são excitadas até um ponto que elas raramente, ou nunca, atingiriam sob outras condições. Tudo isso constitui experiência agradável para os interessados em entregar-se tão irrestritamente às suas paixões e, assim, fundirem-se na massa e perderem o senso dos limites de sua individualidade. A maneira pela qual os sujeitos são assim arrastados por um impulso comum é explicada por McDougall pelo que chama de “princípio da indução direta da emoção por via da resposta primitiva da simpatia” (FREUD, 1921, p. 80). O que quer dizer que o contágio sentimental se dá por algo que previamente conhecemos e já estamos familiarizados. Ou seja, a percepção dos signos de um estado emocional provoca automaticamente a mesma emoção na pessoa que os percebe.

Quanto maior for o número de pessoas em que a mesma emoção possa ser simultaneamente observada, mais intensamente cresce essa compulsão automática. O sujeito perde seu poder de crítica e deixa-se deslizar para a mesma emoção. Mas, ao assim proceder, aumenta a excitação das outras pessoas que produziram esse resultado nele e, assim, a carga afetiva dos sujeitos se intensifica por indução recíproca. “É, portanto, inegável que algo da natureza de uma compulsão a fazer o mesmo que os outros, permaneça em harmonia com a maioria. Quanto mais grosseiros e simples são os impulsos emocionais, mais probabilidades de difundir-se em uma massa”. (MCDUGALL, *The Group Mind*, 1920, p. 39, *apud* FREUD, 1921, p.80).

A massa impressiona como sendo um poder ilimitado e um perigo insuperável. Momentaneamente, ela substitui toda a sociedade humana, que é a

detentora da autoridade, cujos castigos o sujeito teme e em cujo benefício se submeteu a tantas inibições.

Posto que McDougall se opõe à conduta das massas altamente organizadas (descritas até esse ponto), Freud propõe uma análise dos fatores que produzem essa massa e cita as cinco condições principais para elevar a vida psíquica da massa a níveis mais complexos. São elas: 1) que deva haver um grau de continuidade e persistência da massa; 2) que deva se formar no membro individual do grupo uma determinada representação acerca da natureza, composição, funções e capacidades da massa; 3) que a massa deva ser colocada em posição de interação com outras massas, seja pela amizade ou rivalidade; 4) que a massa possua tradições, hábitos e costumes; 5) que dentro da massa haja estrutura definida, expressa na especialização e diferenciação das funções de seus membros.

De acordo com McDougall, quando tais condições são satisfeitas, afastam-se as desvantagens psicológicas das formações de massa. E uma maneira de proteger a capacidade intelectual da massa é subtraindo-se dela o desempenho das tarefas intelectuais e reservando-as para alguns de seus membros. (FREUD, 1921, p.82)

Na parte do texto dedicada à “sugestão e libido”, Freud entende a sugestão como fenômeno primitivo irreduzível, um fato fundamental na vida do homem. Uma tentativa de utilizar o conceito de libido é apresentada a fim de esclarecer a psicologia das massas. A libido é uma expressão oriunda da teoria das emoções. Freud dá esse nome à energia encarada como uma magnitude quantitativa das pulsões relacionadas a tudo que se acha compreendido sob a palavra amor. A psicanálise dá a estas pulsões de amor o nome de pulsões sexuais. Supõe-se que as relações amorosas também constituem a essência da mente coletiva. A massa evidentemente se mantém coesa por uma força de alguma espécie. Freud a atribui à força amorosa de Eros (Platão). Se um sujeito abandona sua distinção na massa e permite que os outros membros influenciem-no pela sugestão, dá-nos a impressão de que o faz porque necessita harmonizar-se com eles ao invés de opor-se a eles.

Aproximando-se do fechamento e, fundamentalmente, da parte que mais nos interessa em seu ensaio, Freud escreve especificamente sobre a questão da identificação (1921, parte 7, pp. 99-104). O que ele queria entender era o que provoca uma pessoa a entrar na massa e seguir seu líder sem questioná-lo; ter

atitudes que solitariamente não teria. Além, é claro, de pensar sobre o mecanismo psíquico que leva um sujeito a agir assim. Foi tomado dessa dúvida que ele começou a investigar as relações pai-filho e pôde perceber um mecanismo de identificação entre eles.

Freud toma, em princípio, a identificação como a mais remota exteriorização de uma ligação afetiva com outra pessoa. Seu papel na pré-história edípica é manifestado pelo interesse do menino por seu pai e a vontade de ser como ele em todas as instâncias, tomando-o como seu ideal.

Identificar-se é tomar uma pessoa como seu ideal. É um mecanismo do eu, o qual estabelece laços emocionais entre duas pessoas e tem um papel importante no complexo de Édipo. Tomando o menino como exemplo, pode-se perceber que ele se interessa de forma especial pelo pai, quer ser como ele, ou seja, se identifica com o pai com o intuito de “conquistar” sua mãe que é seu objeto sexual. Entretanto, para ter seu objeto de desejo – a mãe – ele percebe a interferência paterna. Ao mesmo tempo em que toma o pai como modelo ou ideal, quer e precisa afastá-lo. A identificação é assim, um mecanismo egoico ambivalente desde o início. Esse modo de expressão nos mostra que é um mecanismo derivado da fase oral do desenvolvimento emocional, no qual obter aquilo que almejamos, significa devorá-lo.

Freud considera que a criança, independentemente do seu sexo, tem como primeiro objeto de amor a mãe, à qual devota intenso apego, caracterizando essa fase como pré-edípica, sendo o pai apenas um rival inoportuno. A fase edípica propriamente dita teria início na fase fálica, cobrindo o período dos três aos cinco anos de idade, com o aparecimento dos primeiros impulsos genitais, quando a menina tomaria o pai como objeto de amor, tornando-se então a mãe sua nova rival.¹⁹

Este é o modelo geral, mas podem acontecer modificações, por exemplo, a identificação com o pai, leva o menino a desejá-lo como objeto sexual. O pai passa, assim, da pessoa que o menino queria ser para ser a pessoa que ele quer ter.

Freud vai mostrar, nesse trecho do texto, como a identificação pode encontrar sua expressão em um sintoma neurótico. É o caso da pessoa se identificar

¹⁹ Cf. parte final do Caso Helena, p. 166; ver também apêndice 3.

com uma parte sofredora do outro. Vemos aqui a identificação com apenas uma parte do sujeito, ou seja, é uma identificação parcial e limitada.

A identificação é uma forma primitiva de constituição dos laços emocionais, derivada inclusive da fase oral, como já mencionado. Por essa razão, em um momento de dificuldade emocional, os mecanismos de defesa entram em jogo e regredimos para modelos mais primitivos de relacionamento. Assim, a escolha do objeto pode retroagir para a identificação.

Ainda temos a identificação que não é com o sujeito modelo e nem com o objeto sexual, mas sim com a situação, neste caso a identificação se dá por imitação ou por infecção como escreve Freud. Este modo de expressão ocorre quando a pessoa gostaria de vivenciar a mesma situação que a outra está vivendo.²⁰

Ao estudar as massas, Freud suspeita que o vínculo que se dá entre esses membros do grupo é de natureza identificatória. A qualidade de líder oferece aos outros membros um aspecto importante para a identificação se apoiar. O estudo da identificação nos leva a questionar também sobre a empatia, problema que Freud deixa de lado, por ora.

Sobre a formação das identificações entre os semelhantes é preciso ressaltar que é a impossibilidade de possuir o objeto amado e de eliminar indefinidamente os companheiros, sem prejuízo próprio, que faz com que a rivalidade entre os companheiros transforme-se em identificação. Todos se unem por meio do objeto comum, que, como não pode ser possuído passa a ser idealizado e se transforma em ideal do eu de todos. Ou seja, como uma autoridade cujas expectativas todos devem corresponder para serem igualmente amados.

A identificação foi estudada ainda nos casos de melancolia.²¹ A pessoa sofre pela perda do objeto, mas a análise desses casos nos mostra que ele foi introjetado

²⁰ A publicidade muito sabiamente usa esse tipo de conhecimento para “infectar” seus potenciais consumidores. E estes, como na época de Freud, se endividam para obter o objeto do desejo e sofrem com esse endividamento, ao mesmo tempo em que gozam o prazer de ter aquele bem precioso.

²¹ Sobre o processo de identificação em Freud, é bom não esquecer que ele reconhece – e estabelece – várias formas de identificação parcial do Eu com os objetos. Quando o cito mencionando que “a sombra do objeto recai sobre o eu”, essa frase refere-se a uma forma específica de identificação: a identificação melancólica. Embora Freud tenha elaborado uma teoria geral da identificação, a sua experiência clínica levou-o a compreendê-la em função das suas várias modalidades específicas. É de suma importância levar em consideração esse aspecto, no que concerne à análise dos casos clínicos que apresento.

no eu. É por essa razão que Freud, em *Duelo y melancolia* (Luto e Melancolia, 1917), escreve que a sombra do objeto caiu sobre o eu, frase repetida também neste texto. O eu foi invadido e transborda o objeto, como se fosse possível fazer uma imagem dessa identificação melancólica.

A repressão e o predomínio dos mecanismos do inconsciente sucedem amiúde que a eleição de objeto volte à identificação. Ou seja, o eu toma sobre si as propriedades do objeto. Com essas identificações, o eu pode reproduzir, tanto a pessoa amada, quanto a não amada. Porém, a identificação é parcial, limitada em grande parte, pois toma emprestado um único traço da pessoa objeto.

Querer se colocar na mesma situação é uma espécie de máxima do sujeito identificado. É a sombra do objeto recaindo sobre o eu. Ou seja, uma evidência inegável da introjeção do objeto. Freud cita como exemplo a gênese da homossexualidade masculina, quando o menino (sempre considerando o complexo de Édipo) fixa-se na mãe durante um tempo com intensidade não usual, relativamente grande. Então, ao chegar à puberdade, é chegada a hora de trocar a mãe por outro objeto sexual. Sobrevém, assim, uma volta repentina ao primeiro objeto de amor e ele não o abandona; identifica-se com ele, transmuta-se nele e busca objetos que o possam substituir. Alguém que ele possa amar e cuidar como sua mãe o fez. Trata-se de uma maneira de lidar com o objeto perdido ou resignado, identificando-se com ele.

A melancolia também nos mostra a divisão do eu: uma parte identificada com o objeto e a outra muito agressiva com essa primeira, pela perda do objeto. Isso é compreendido, nas análises, como se uma parte quisesse se vingar desse objeto: por isso essa depreciação desse *eu* que agora está identificado com esse objeto, ou seja, ele é o objeto.

Três anos antes, em *Introducción del narcisismo* (Narcisismo: um introdução, 1914), Freud tinha alertado para a questão do 'ideal do eu' que é uma parte importante que ficou como herança do narcisismo, ou seja, da época da "sua majestade, o bebê" e que pode nos ajudar na compreensão da psicologia das massas.

Ainda que aqui eu redunde com a ideia, o texto freudiano é crucial para entendermos, em parte, o funcionamento da massa da qual faço referência nesta

tese. Qual seja, a massa consumidora de música, de gêneros, de estilos, de intérpretes... Trata-se da mesma massa que consome o *show* de *Rock* ou *Pagode*, que compra os discos produzidos de sua banda/cantor(a) preferido(a), que usa camisetas com dizeres das músicas compostas, que se comportam como seus ídolos, que tatuam-se, enfim, devotam a eles um lugar muito especial e significativo em suas vidas.

1.2 Semiótica, signo e novas formas de identificação

Para resumir a identificação no campo psicanalítico, comentários e definições que se baseiam em Laplanche e Pontalis (1992) são de extrema utilidade. Seu vocabulário revela: ação de identificar (ou seja, reconhecer como idêntico). O termo identificação deve ser diferenciado de termos próximos, como incorporação, introjeção e interiorização. Incorporação e introjeção são protótipos da identificação, ou pelo menos de algumas modalidades em que o processo mental é vivido e simbolizado como uma operação corporal (ingerir devorar, guardar dentro de si, etc.). Entre identificação e interiorização a distinção é mais complexa porque põe em jogo opções teóricas quanto à natureza daquilo a que o sujeito se assimila. De um ponto de vista puramente conceitual, podemos dizer que a identificação se faz com objetos – pessoa ou característica de uma pessoa, objetos parciais – enquanto a interiorização é a de uma relação intersubjetiva.

Processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações. (LAPLANCHE e PONTALIS, 1992, pp.226-230).

Uma breve passagem pelo campo da semiótica permite entender, de uma maneira mais concreta, alguns outros aspectos da identificação e do gosto musical, via a referência de cada sujeito. Vejamos:

A semiótica trata o signo verbal e não verbal. O signo é composto de recortes culturais, experiências, vivências de cada ser. Ou seja, compõe-se de significado e significante. Posto que a *sócio-semiótica* busca situar esse signo no tempo, espaço, sociedade, cultura, economia e ambiente, temos um ponto de

partida na análise do gosto ou escolha musical. O sujeito é parte da formação, vivência, ambiente, situação, informação, etc. Esse composto é o filtro para *gostar* ou *desgostar*. É por meio dessas referências adquiridas durante sua vida que ele formará seus padrões e valores. Isso, evidentemente, somado a quem ele é, constitui de sua personalidade.

A pessoa se identifica com o que reconhece. Isso se dá por meio do ambiente, das referências culturais e da soma de outros fatores intrínsecos. Cada sujeito vai preferir, musicalmente, expressões que tenham um mínimo de afinidade com seu referencial (consciente ou inconsciente).

Segundo Orlandi (1998),²² nos identificamos com ideias, assuntos e afirmações porque elas “batem” com algo que temos em nós. Esse “algo” é a memória dos sentidos que foram se constituindo em nossa relação com a linguagem, com a arte, ou com a música.

Já Serrani-Infante (1998) define identificação como a condição instauradora, a um só tempo, de um elo social e de um elo com o objeto de desejo do sujeito. Isso, tanto no plano da relação imaginária – à qual correspondem às diversidades e semelhanças entre uns e outros –, quanto no plano da relação simbólica, que não é dual, mas ternária, por conta da mediação significativa. (SERRANI-INFANTE, 1998, p.252)

A identificação pode ser com a obra, com o autor, com uma banda, com as letras das músicas. Assim, entramos na semiótica vista pelo prisma das paixões. Falar da paixão significa reduzir o hiato entre o ‘conhecer’ e o ‘sentir’. Greimas e Fontanille (*Sémiotique des Passions*, 1991) abordam que a paixão não é apenas o fruto do sentimento de quem se apaixona, mas também de uma manipulação do objeto que se faz apaixonar.

Assim, transportando à questão do gosto musical, chegamos aos vários tipos de manipulação/condução/sensibilização que o receptor receberá ao se deparar com uma determinada música – manipulação do compositor e de sua mensagem, da indústria fonográfica que “produz” artistas, ídolos e gêneros atrativos. Os autores, artistas e músicos, têm, invariavelmente, a intenção de dar um recado, de levar o receptor – um ou mil – a algum lugar, a alguma reflexão determinada. Ele

²² Identidade Linguística in: *Língua(gem) e identidade*, 1998, p.205.

cria a obra, dentro de suas referências e leituras, e a lança ao receptor(ores). Nesse processo, há a intenção da manipulação, seja ela encomendada por uma determinada indústria cultural ou a manipulação do próprio autor. A obra em si, visa de alguma forma, manipular (influenciar, tocar, sensibilizar, como queira) o receptor – expectador. E esta manipulação vem do autor/compositor da música, se modifica no intérprete e chega ao receptor.

Contudo, essa manipulação vai depender do receptor e de suas referências para acontecer. Umberto Eco defende no livro *Obra Aberta* (2005) que toda obra é inacabada, até passar pelo “filtro” do receptor. Ele coloca a obra – no caso os textos, das artes visuais e extrapolando à música – como uma máquina preguiçosa que necessita a todo o momento da cooperação dos leitores/receptores. (ECO, 2005, pp. 40-41)

A ideia de apropriação da obra/música pelo receptor confere a ele um papel de agente do processo, com capacidade de diálogo, negociação e formulação de sentido.

Lopes (2004), diz que é a presença do outro (receptor) que, em última análise, molda o que dizemos, cantamos ou tocamos, etc. Segundo ele, nos percebemos (como emissores de mensagens, discursos, canções) no processo de nos tornarmos conscientes para o outro. Portanto, o que nós somos, nossas identidades sociais, são constituídas de acordo com nossas práticas discursivas com o outro. Lopes completa dizendo que essa visão de identidade, como construção social, também implica o fato de que fomos criados da maneira que somos pelos outros à nossa volta e pela maneira que reagimos a essa criação, o que leva a crer que pessoas são produzidas por outras pessoas.²³

É possível pensar ainda na identificação do sujeito com o artista na mesma linha da semiótica das paixões; pode-se considerar, também, a identificação nas relações transferenciais, o mito, a idolatria, etc, que acabam regendo o gosto musical.

O mito de Narciso, que se apaixona por sua imagem refletida, nos remete à questão da identificação humana. “O homem se fascina por qualquer extensão de si

²³ Luiz Paulo da Moita LOPES. Discursos de identidade em sala de aula de leitura: a construção da diferença, *In Língua(gem) e identidade*, pp. 306-308.

mesmo em qualquer material que não seja o dele”. O conceito de “ídolo” se assemelha ao de Narciso, por se tratar da contemplação de algo ou alguém com que nos identificamos ou que projetamos.²⁴

Quando considerado sob o vértice psicanalítico é necessário relacionar o narcisismo com os processos identificatórios. E entender que esta é uma nova ação psíquica necessária para saída do autoerotismo rumo à constituição de um eu que tende a uma unidade do sujeito em contraponto à dispersão autoerótica.

Antes mesmo de realizar uma elaboração mais aprofundada sobre o tema em seu texto de 1914, Freud já propunha a existência de uma fase intermediária entre o autoerotismo e o amor objetal: narcisismo. Constatou em pacientes neuróticos que as patologias ditas narcísicas estavam ligadas a uma condição anterior, desse modo, Freud viu no narcisismo um componente ligado ao desenvolvimento libidinal. A instauração do narcisismo estaria ligada a um investimento externo oriundo de uma relação primária, quando, por exemplo, o desejo e ideal dos pais investem no sujeito um “molde” para a formação de seu eu. E será em torno desse eu que o narcisismo opera sua organização, unificando as pulsões (caracterizadas anteriormente como perversas polimorfos – onde a parcialidade das zonas erógenas eram satisfeitas de modo não organizado encerrando-se em si mesmas). Ou seja, tal processo identificatório é configurado na imagem de “sua majestade o bebê” proposta por Freud como efeito do narcisismo dos pais identificado na criança.

Paralelamente, nessa reflexão, Freud repensa sua teoria pulsional afirmando que o Eu se constitui à medida que se toma por objeto libidinal, reforçando assim a ideia de um Eu que se estrutura em um processo no qual o narcisismo está presente.

1.3 Signo da paixão musical

Ainda sob o prisma das paixões, Greimas e Fontanille (1991) afirmam que a paixão se manifesta por efeito dos sentidos. Ao ouvir os diferentes gêneros musicais (seja um *Samba*, um *Rock*, uma *Valsa*, uma *Ópera*, etc.) não só a audição, mas

²⁴ “O Amante de ‘Gadgets’: Narciso como narcose”, de Marshall MCLUHAN, in: *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, 1964, p. 59.

todos os outros sentidos, inevitavelmente, nos acompanham, em alguma instância, durante esse movimento. As diferenças entre os estilos ou até a maneira como uma canção é interpretada, nos causam distintas sensações de um instante para outro ou de uma música (estilo) para outra. Às vezes, certo ritmo musical nos ‘convida’, simplesmente, a acompanhar os compassos com o bater do pé, um discreto movimento rítmico do corpo, ou até dançar. Outras – não há exagero – nos trazem à memória, um cheiro, um perfume, uma cena... [aqui reside, também, a noção de *evocar*] E temos, com isso, o tempo todo, algo que nos remete a sensações e emoções já vivenciadas. Sentimo-nos afetados pela música. (Luiz, 2005).

Pode se dizer que a música lida especialmente com a emoção, responde a diferentes necessidades do sujeito seja como vibração sonora (agindo fisiologicamente), seja como experiência estética (agindo psicologicamente), seja como expressão, facilitadora do desenvolvimento e socialização, prazer e gozo estético, seja, ainda, como auxiliar do bem-estar, colaborando na formação da personalidade.

A bem recente aproximação dos neurobiólogos e neurocientistas (*Cf.* SACKS, 2007, pp. 68-69) somada às – já não tão recentes – contribuições da psicofísica perscrutando o poder e as funções da música, também apontam para o papel que ela desempenha, não só nos sujeitos, mas em suas relações sociais afetivas.

Mais uma vez, vale lembrar que, como vou aqui ignorar a criação musical, ou seja, como a música é pensada, formulada, concebida e tratá-la apenas do ponto de vista do ouvinte e consumidor, o importante será ocupar as reflexões em torno do que se passa pela organização psíquica do sujeito que se volta para determinado gênero, estilo, modelo.

O que então desperta o gosto musical? As influências externas ou uma condição interior de sua organização psíquica? Podemos pensar a música não só como algo relativo ao processo de identificação, mas como uma forma de constituição da própria subjetividade, o que na verdade não se opõe à identificação. Penso que são complementares à medida que é possível, por exemplo, o ouvinte de música se ver retratado na canção que escuta.

Reisman (1957) afirma que não se pode esperar compreender a influência de nenhum meio – no caso a música – sem que se compreenda a estrutura total de caráter de um sujeito.

Por sua vez, a compreensão de seus gostos musicais e o emprego que faz deles para o propósito de conformismo social, progresso ou rebeldia, ministra indícios reveladores de seu caráter. Não podemos perguntar '*quem* ouve o *que*' enquanto não descobrirmos o que é '*quem*' e o que é o '*que*', através de uma análise psicológica. (REISMAN, 1957, p. 480).

É claro que a questão do gosto ainda tende a permear o trabalho, porém as *afetações musicais na vida psíquica* ganham relevância a partir desse ponto.

CAPÍTULO II.

MÚSICA E PSICANÁLISE

A música é um exercício inconsciente de metafísica na qual a mente não se dá conta de que está filosofando. (Schopenhauer)

A psicanálise é uma experiência entre alguém que fala e um outro que escuta, constituindo um espaço fundado na transferência, no qual a linguagem é sua condição de possibilidade, pois funda a regra fundamental dessa experiência. Nesse contexto, a figura do analisante deve dizer tudo que lhe vem ao espírito (livre associação) e da figura do analista espera-se a atenção flutuante. (Joel Birman)

2.1 A música e o sujeito

A música é uma arte, entre outras, da expressão, dos sentimentos, de articulações, do discurso de produção de sentido e com possibilidades de interpretação das mais plurais. Dada sua grande complexidade, escrever sobre suas vertentes é uma tarefa exaustiva, pois os caminhos são tão inúmeros quanto sua amplitude. Também há muito a discorrer sobre os aspectos psíquicos da música, esquematizar seus significados arcaicos, inventariar seus processos simbólicos e correlacioná-los com a linguagem psicanalítica. Nesse sentido (conforme enunciado na introdução), este capítulo apresenta o olhar que a psicanálise timidamente tem lançado às questões musicais e seus efeitos ou dimensões afetivas/psíquicas possíveis. Além disso, retorna à ideia da identificação como elemento importante na configuração de tais dimensões. E, finalmente, enuncio alguns aspectos sobre o que chamei de “sonoridade musical” que serão evidenciados a seguir nos capítulos que rezam sobre os casos clínicos.

A partir de agora os caminhos a serem seguidos exibirão o papel da escuta psicanalítica que se presta a ouvir o sujeito “afetado” por qualquer aspecto musical.

Pelas sonoridades musicais que o tocam na esfera psíquica. Ou seja, pensar em como a música atinge e afeta cada sujeito.

Como vimos no capítulo anterior, existe um fenômeno de escolha musical que passa por referências pessoais (filtros adquiridos durante a vida), pela cultura de massa, influências de época (como acontece no caso da moda, por exemplo) e, ainda, por fatores regionais, sociais e econômicos.

Imaginemos um sujeito que em sua adolescência paulista e interiorana [nos anos 1950] tenha ouvido *Modas de Viola (Música Caipira)*; por que ele não gosta de outro tipo de música? Porque não aprendeu a ouvir? Falta de acesso a outros gêneros? Num outro vértice imagino o que faz um jovem, em 2009 aos dezessete anos, ou seja, nascido em 1992, se identificar com bandas de *Rock* da chamada “geração 80”, *MPB*, *Bossa Nova*, por exemplo, após décadas de seu ápice ou falecimento de seus ícones, mas que fizeram sucesso no passado.²⁵ Curiosa ainda a quantidade de jovens dedicados à escuta musical de autores/compositores vulgarmente conhecidos ou chamados de *clássicos* e que foram consagrados pela qualidade de sua música, muitas vezes, não só pelo público, mas pela crítica também, e que resistem ao tempo, aos séculos – e aqui não há exageros (vide o quão são especialmente idolatrados alguns compositores da música erudita – Chopin, Bach, Beethoven, Mozart, apenas para citar alguns sempre lembrados).

É certo que a relação entre personalidade e os gostos musicais tem sido alvo de investigações científicas e acadêmicas, não restritas à psicanálise (aliás, como já enunciado, ainda carente de volume significativo de textos sobre a temática). Estudos da neurociência e da psicologia comportamental revelam que as preferências musicais definem os traços de personalidade de cada um. Porém, mais do que a busca por definições concretas e caracterizações, perfis ou traços individualizados, aqui pretendo trazer à tona aspectos conceituais que de alguma forma justifiquem o que pude ver na minha prática clínica (exibida nos capítulos, III, IV e V – Casos Clínicos). Evidentemente, cada caso apresentado possui sua singularidade e não poderá ser usado como modelo conceitual (nem carrego essa pretensão); eles apenas desdobrarão o capítulo, dialogando com “aspectos da

²⁵ É o caso de bandas como a *Led Zeppelin*, *The Doors*, *The Beatles*, e cantores/compositores como *Bob Marley*, *Tom Jobim*, *Vinícius de Moraes*, *Raul Seixas*, *Renato Russo*, *Elis Regina* e tantos outros, em seus múltiplos estilos, muitas vezes cultuados por tais jovens.

sonoridade” que “atravessa” cada sujeito em sua íntima e insubstituível relação com a música. Mas, como disse, esse capítulo antecede os casos clínicos numa rápida viagem a respeito das afetações musicais que se dão na vida psíquica de cada sujeito. Vejamos algumas delas:

Afonso (2007) considera que a música altera o estado de ânimo do sujeito, e que há um conjunto de vivências que nos direciona para a fruição de um determinado gênero musical, com o intuito de libertar emoções provenientes dessas vivências. “A música que ouvimos é, em última análise, um reflexo de nós próprios. Um jogo de espelhos, portanto”.²⁶

A música seria então capaz de caracterizar (em parte) a constituição de cada sujeito. Mas como ela afeta nosso psiquismo? Que contribuições a psicanálise apresenta para construir uma possível resposta a essa problemática formulada?

O senso comum nos remete à afirmação genérica de que *todo mundo gosta de música*, salvo raríssimas exceções, entre as quais se inclui, para surpresa de alguns, Sigmund Freud. Sabe-se que Freud desconsiderava a relação da música com seu contexto social e cultural e a colocava como um sedativo, relacionada ao princípio do prazer e, logo, volátil.

Em sua obra, tratou da questão musical de forma passageira.²⁷ Entretanto, dedicou, como se sabe, parte importante de seus estudos a outras obras de arte em geral. Estas sim causavam nele uma forte impressão e, por isso, a busca de sua

²⁶ Com base em estudos texanos sobre psicanálise e música, o jornalista e músico português, Victor AFONSO escreve que a música é dos fenômenos atuais que mais contribui para a “tribalização” de um grupo, para a consolidação da sua identidade cultural e social. E que, secundariamente, a música leva à uniformização do gosto musical, na qual os grupos geram à sua volta outros elementos que criam uma única identidade: a roupa, as atitudes, os códigos sociais, etc. O autor ainda questiona: “A música é, seguramente, a linguagem cultural que mais contribui para agregar socialmente os indivíduos em grupo. A minha dúvida é: e quem gosta, nem que seja um bocadinho e simultaneamente, de todos os gêneros musicais, qual será o seu perfil de personalidade?” [*Como o gosto musical nos define*. Victor AFONSO, Publicado em 23 de dezembro de 2007, no blog “O homem que sabia demasiado”].

²⁷ Em *O Moisés de Michelangelo* (1914), FREUD escreve: “Posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo. Tenho observado que o assunto obras de arte tem para mim uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas, embora para o artista o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. Sou incapaz de apreciar corretamente muitos dos métodos utilizados e dos efeitos obtidos em arte. Confesso isto a fim de me assegurar da indulgência do leitor para a tentativa que aqui me propus. 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 apreende-las à minha própria 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 qualquer 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.”

compreensão. Freud afirmava, a respeito da experiência de ouvinte, que, ao não poder compreendê-las (as músicas), sentia a fruição do pensamento interrompida e abandonava-as imediatamente. Uma luta entre sua disposição racionalista ou quem sabe analítica contra a emoção quando não conseguia identificar por que estava comovido, nem o que é que o “pegava”: era o que acontecia quando o assunto remetia-o à música.²⁸ Mas, voltando à afirmação genérica, não se pode abraçar simplesmente a ideia de que “todo mundo gosta” e ponto. Há algo, creio, que possibilita-nos dar as costas ao senso comum e refletir de frente sobre aspectos que na constituição do sujeito acentuam sua relação com a música. Para isso foi importante “passear” por diferentes autores, filosofias, perspectivas psicanalíticas, na contribuição que trazem à ideia de afetação musical.

Ao seguirmos algumas pistas, vemos que a experiência musical não é verbal (originalmente), tampouco discursiva e, no entanto, ela acaba produzindo esse tipo de discurso *a posteriori*. Cria experiências que tanto podem passar rapidamente, como podem ser conservadas, criando marcas, também análogas com experiências de artes literárias e plásticas, por exemplo. Desse modo, o sujeito já se vê inscrito nessa experiência. Poder-se-ia supor que há, na música, algo que se corresponde com a forma como nosso psiquismo aborda o mundo da experiência. O pensamento musical poderia seguir a mesma linha que usamos para criar uma imagem de nós mesmos, do nosso mundo de experiências e das relações entre ambos.²⁹

Nesse sentido, na perspectiva nietzschiana o uso da linguagem se propõe a: “tornar o inapreensível, o fugidio, designável e reconhecível, fundar a comunicação verbal e facilitar o domínio da natureza segundo *critérios utilitários para a sobrevivência da espécie humana*”. (NAFFAH NETO, 1998, p.18)

Há convergências entre a psicanálise e a experiência do canto, considerando a voz e a música como elementos próximos de puro afeto, não representáveis e relacionados aos laços iniciais do bebê com a mãe.

²⁸ Ainda neste capítulo há observações de H. KOHUT acerca das motivações daqueles que não encontram na música fonte de prazer, mas, ao contrário, de aversão, medo e incômodo, sempre se pautando em construções conceituais freudianas.

²⁹ Quando se trata de correlacionar música e psicanálise, em geral, os autores que se dedicam a tal tarefa apontam para aspectos da constituição do eu, desde suas origens mais arcaicas, das relações intra-uterinas com a voz materna [como é o caso de D. ANZIEU (“*Envelope sonoro*”), P. LACAS (“*Autour de l'inconscient et de la musique*”) e outros].

Stahlschmidt³⁰ ao abordar a relação dos bebês com a musicalidade, afirma que, desde a metade da gestação, o feto humano escuta os sons provenientes do corpo materno e do ambiente exterior. Assim, a musicalidade da voz da mãe, o sotaque da comunidade em que a família está inserida e o repertório musical que os pais escutam em casa, por exemplo, já são percebidos, antes mesmo do nascimento, criando impressões sobre o mundo, que poderão permanecer ao longo de toda a vida dessa pessoa. E completa dizendo que, neste momento inicial do desenvolvimento, o bebê não é capaz de fazer escolhas e, assim, é importante que seus pais emprestem a ele seus gostos e preferências, o que permitirá que, no futuro, essa pessoa seja capaz de fazer suas próprias opções.³¹ Stahlschmidt julga fundamental nesse momento que o repertório escolhido pelos pais proporcione prazer aos bebês para que, além do interesse pelos estilos musicais apresentados, possa ser despertado na criança o gosto pela música em si.

Somos levados a compreender que a transmissão mais primária do simbólico à criança se faria por intermédio da música da voz materna. Vamos situar o som dessa voz como mediação entre o que a precede e o que a sucede: o que a precede remete ao significante do Nome do Pai que sustenta o simbólico, o que a sucede é o inconsciente por via da criança receptora do som. (DIDIER-WEILL, 1999, pp. 151-152)

DIDIER-WEILL supõe ainda que o *infans*, antes de ouvir o som das palavras, escandidas, isto é, a dimensão do falar cantando da mãe, ouviria previamente o sentido dos sons.

E pontua ainda que:

O não-compositor dispõe de uma profusão de sons inutilizados em outros lugares, mas prontos a se lançarem, atraídos, como pelo imã, para vir aderir ao som' [Lévi-Strauss], como não reconhecer nessa concepção do som que, como um 'imã', atrai o sentido, uma metáfora da pulsão invocante cuja emergência observamos nesse tempo originário em que advém o inconsciente, a nosso ver, quando o puro som musical da voz materna é interpretado e recebido como sentido pelo ouvinte que é o *infans*? (DIDIER-WEILL, 1992 p.150)

³⁰ "Os sons que fazem história", de Ana Paula Melchior STAHLSCHMIDT, publicado no Zero Hora Online – 03/10/2008 - Ana é ainda autora do livro *A Canção do Desejo: a música na relação pais-bebê*, Casa do Psicólogo, 2008; também desenvolve atividades com música para bebês no espaço "Enlace - Clínica e Projetos Interdisciplinares" e na UFRGS.

³¹ A esse respeito, a musicalidade da voz da mãe, Alain DIDIER-WEILL dedica um capítulo inteiro em seu livro *A nota azul – Freud, Lacan e a Arte*, Rio de Janeiro: Cia de Freud, 1997.

Pela leitura psicanalítica, a música constitui-se, além de expressão artística, como uma modalidade de linguagem que pode trazer algo do inconsciente humano. Se a psicanálise constitui-se historicamente como um método de análise da vida psíquica inconsciente, também se torna uma ferramenta primordial de análise para interpretar a sonoridade musical como expressão linguística, bem como sua eficácia simbólica no psiquismo humano. Aquilo que dinamicamente dialoga e reinterpreta o que está sendo ouvido. Neste sentido, a música interessa à psicanálise, posto que a sonoridade traz, implicitamente, algo da singularidade do inconsciente – representações que se apresentam pelo viés da linguagem. Ainda explorando os ecos do pensamento nietzschiano na psicanálise, Naffah Neto afirma:

Não é por mero acaso que vamos encontrar na linguagem-em-ato, a *fala*, uma possibilidade de ultrapassar a sua dimensão representativa na direção de uma função basicamente *afetiva*. Afinal, os afetos se formam nas relações vivas entre homens e é aí, talvez, que a língua pode servir para iludir, dissimular uma *solidão* inexorável e angustiante. (NAFFAH NETO, 1998, p. 20)

Assim como acontece em outras formas de comunicação, como na pintura e na palavra escrita, a música traz sempre uma lacuna que é preenchida pelo imaginário do receptor/ouvinte. A ação do artista na música é o processo inicial, que irá se completar com processos secundários – da percepção do público. O conjunto completo se dá quando da união da criatividade do artista e do público.

Mesmo quando a música contém uma letra e é cantada, a interpretação do sentimento que ela transmite continua variável. Cada sujeito poderá escutar/entender de maneira muito singular o enredo poético. Isto nos remete à ligação da música à subjetividade. Existe a teoria musical e a partitura, que encaminham à execução, mas musicalmente há um deslocamento, realizado pelo intérprete. Há aqueles intérpretes extremamente fiéis às notas e à partitura musical sem, contudo, perderem em interpretação (Maria Callas foi um exemplo dessa maneira de cantar, pois em nenhum momento de sua carreira a técnica e o respeito ao compositor estiveram dissociados da interpretação), outros, no entanto, vão além do escrito trazendo o sentimento à tona. Desse modo a interpretação cai no domínio ilimitado da subjetividade.

2.2 *Pulsão invocante*

A música, em certos casos, pode fazer algum sentido para o ouvinte, quando há uma analogia entre determinados sentimentos e as impressões proporcionadas ao ouvi-la. Algumas melodias nos causavam muito medo quando éramos crianças; há quem diga que outras provocam uma melancolia inexplicável. Lévi-Strauss (1977) afirma que as palavras são apenas signos convencionais das coisas e, quando possuem equivalentes, podem ser substituídos. Afirma que a palavra substitui a coisa, mas já os sons não se caracterizam como a expressão da coisa porque eles são a própria coisa. (LÉVI-STRAUSS, 1977, p.87)

Didier-Weill afirma ser a música anterior à palavra e exprime uma linguagem universal. Trata-se da *pulsão invocante*, a mais próxima da experiência do inconsciente, que ao mesmo tempo permite emergir o sujeito do inconsciente, que existia em potência, mas não em ato, e também causa que seja dito um segundo “sim”, interior, em resposta ao chamamento do outro. (DIDIER-WEILL, 1992, p. 253)

A demanda da pulsão invocante é uma exigência absoluta feita ao Outro, de que se manifeste aqui e agora. Se o sujeito está numa posição de dependência absoluta do Outro, é porque cedeu a este o poder de satisfazê-lo por completo, ou não satisfazê-lo. A invocação, ao contrário, é um movimento que retira o sujeito dessa dependência: invocante, o sujeito é guiado, orientado em direção a um ‘ponto azul’ que ainda não está presente, mas que se situa num porvir possível, de onde convoca o sujeito como pura possibilidade (DIDIER-WEILL, 1992, p.17)

O autor chama esse ponto de ‘ponto azul’ porque o articula à capacidade do sujeito, dividido pela tensão produzida entre harmonia e a melodia, de atingir uma certa nota – ainda não presente – no nível da qual a tensão entre a sincronia harmônica e a diacrônica melódica poderia ser resolvida. A transferência para essa ausência – que chama nota azul – é, assim, a possibilidade de um ato de esperança no fato de que o que ainda não está lá possa cessar de não estar. “A música que pode às vezes nos oferecer essa nota azul – assim batizada por Delacroix em carta dirigida a Chopin – nos ensina que a esperança que pode nos levar a esperar a promessa dessa nota pode não ser vã”. (DIDIER-WEILL, 1992, p.33)

... ao homem que canta é creditada instantaneamente a possibilidade de invocar uma alteridade que não estaria foracluída. Enquanto, ao falarmos, aproxima-se o mal-entendido com o Outro, ao cantarmos instaura-se com o outro, instantaneamente evocado, uma relação transferencial onde o Outro é situado como bom ouvinte. (DIDIER-WEILL, 1992, p.63)

Poder cantar implica uma relação com a voz que é de outra ordem que não a da voz que fala: falar implica uma relação com o objeto voz que, constituído como lugar do Outro, permite substituir a demanda do Outro por um desejo causado pelo objeto da falta, diz Didier-Weill. “Vocalizando seu *fort-da*, o neto de Freud proclama vitoriosamente que ele não está mais na demanda do Outro, já que se tornou desejante de um objeto causal cuja falta é simbolizada pelo jogo dos dois fonemas”. (DIDIER-WEILL, 1992, p. 66)

Finalmente a pulsão invocante deve ser entendida como esse impulso que é chamado a mover-se em direção a esse significante detentor do inaudito que ultrapassa todo significado.

O fato de que o músico seja, por excelência, aquele que tende a executar esse movimento não exclui que o não-músico não o execute: diversas obras no campo da literatura, da filosofia ou das ciências humanas são disso a expressão eloquente. Mas nenhuma delas, sem dúvida, testemunha disso tão lucidamente como a de Claude Lévi-Strauss.” (DIDIER-WEILL, 1992, p.149)

Lévi-Strauss baseia-se na ideia de que, tanto o mito quanto a música, devem ser compreendidos como uma sequência contínua e apresenta duas análises: a primeira, sobre um episódio ocorrido entre os índios Cuna, no Estado do Panamá, quando uma índia em difícil trabalho de parto é salva em um ritual no qual o feiticeiro inicia um longo canto místico de cura. Acerca disso, Lévi-Strauss afirma que o canto constitui uma manipulação psicológica do órgão doente e que é dessa manipulação que a cura é esperada. Na segunda análise, diz que foi no período da Renascença e do século XVIII em que começaram a aparecer as primeiras novelas, em vez de histórias ainda elaboradas segundo o modelo da mitologia. Neste momento, o mito foi relegado a um segundo plano no pensamento ocidental, em prol do romance. Ele observa um movimento tal, como se a música tivesse assumido a função mitológica (intelectual e emotiva) que o pensamento ocidental havia abandonado. Para o antropólogo, tanto o mito como a música se originam na linguagem, mas cada um

seguir diferentes direções: a música veio a destacar os aspectos sonoros da linguagem, enquanto o mito se direcionou a ressaltar o seu campo de sentido.³²

Lévi-Strauss buscou na música a relação com os mitos. E na linguagem, repetições e elementos comuns e equivalentes da questão estética também. Entendida como uma das formas de produção de significados mais interessantes, é por meio dela que, nas diversas culturas, é possível analisar sistemas simbólicos visuais, sonoros e da linguagem. Esses expressam exclusivas formas de pensar apropriando-se de flutuações e imprecisões nos sistemas simbólicos de modo que a arte pode criar novas combinações e descobrir inusitadas relações formais, atingindo conteúdos inimagináveis.

Lévi-Strauss analisa a arte, os mitos e os sistemas de parentesco sob a mesma perspectiva teórica. Aspectos que ele identifica em diversas obras a que se dirige. Por isso o mito é, para Lévi-Strauss, porta de acesso privilegiada às leis de funcionamento do inconsciente, sem nenhum tipo de constrangimento: nem mesmo a realidade exterior. Música e mito.

A música não tem palavras. Entre as notas, e a frase, não há nada. Para Lévi-Strauss na música não há algo parecido com o que seria a palavra no universo da língua falada e escrita. A linguística busca estruturas inconscientes, um dos pontos principais da produção surreal. Desse modo, ao incorporar mecanismos da arte surrealista e dadaísta, como a colagem, e amalgamá-los com as influências de sua formação, Lévi-Strauss ficou conhecido como o descobridor de estruturas.

Tanto o mito quanto a música ocidental teriam em comum a capacidade de transcender a oposição entre o sensível e o inteligível e a qualidade de trabalhar com a verticalidade e a horizontalidade. Uma partitura, por exemplo, pressupõe leitura vertical, que seria simultânea para todos os instrumentos. Entretanto, é possível ouvir só a flauta, o que torna a leitura horizontal. A música é capaz de se libertar totalmente da linguagem: os sons propriamente musicais não seriam os utilizados pela língua, já o sentido mítico exigiria sempre a mediação de uma língua particular para se expressar.

³² CASTRO, Bruno Portes de. *Entre o mito e a música: Pontuações sobre a estrutura*. Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise. Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura, Juiz de Fora, MG; v.5, n.2: p.95-103, dez. 2007.

Já Roland Barthes, reflete sobre o fenômeno da significação sobre os conceitos de música e linguagem, contribui com novas elaborações. Ramalho (2003) comenta nos ensaios sobre música reunidos em “O óbvio e o obtuso”, que Barthes apresenta a linguagem como pertencente à ordem do geral e a música pertencendo à da diferença. A mudança do objeto musical, tal como se apresenta à palavra, o deslocamento da zona de contato entre música e linguagem, é a principal contribuição de Barthes para a musicologia. Já em “A escuta” (1976), Barthes diz que o nível de sentido que orienta a escuta musical é da ordem não da significação, mas da significância. Diferentemente da escuta dos índices e dos signos, o que é escutado não é um significado, objeto de reconhecimento ou de decifração, é a própria dispersão, o espelhamento dos significantes, que voltam, sem cessar; há uma escuta que produz novos significantes sem que desapareça o sentido. Barthes afirma, ainda, que a escuta psicanalítica é aquela que melhor pratica a escuta da significância, por não esperar “signos determinados, classificados: não aquilo que é dito ou emitido, mas aquele que fala, aquele que emite”.³³ Uma escuta que se lança sem cessar no jogo da transferência, de uma significância geral, que já não é concebível sem a intervenção do inconsciente.

Para Barthes, a escuta psicanalítica é como uma atenção flutuante, como uma escuta flexível, entre o engajamento teórico e o deixar vir, que permite prestar ouvido ao inconsciente. Na obra musical, seria revelada uma escuta, não mais imediata ou linear, mas uma narrativa musicológica – abstrata, não decifrável imediatamente em palavras; uma narrativa de entrelinhas, de percepções. Para tratar desse nível de escuta, seria necessário se falar por meio de metáforas, de imagens musicais.

Ao identificar, na escuta musical, a mesma forma arquetípica de escuta da psicanálise, Barthes coloca escuta musical e escuta psicanalítica no mesmo patamar. Ele afirma que esta combinação entre música e psicanálise tem consequências maiores e mais profundas do que simplesmente a abertura dos vasos comunicantes entre as duas atividades.

³³ RAMALHO, Rafael Guedes. *As possíveis contribuições de Roland Barthes para a Musicologia*. Caderno do Colóquio, p. 65, 2003. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, CLA/UNIRIO, ano V, dezembro de 2005, 120p.

2.3 A psicanálise escuta a música

De que ‘lugar’ a música retira este poder de nos transportar, emocionar, envolver? Questionamentos sobre os poderes da música têm sido formalizados em estudos que datam de muitos séculos. Já no Egito Antigo, os efeitos da música sobre o ser humano eram discutidos, tema que ocupou também filósofos como Sócrates, Pitágoras e Platão, entre outros, claro.

A psicanálise, assim como a música, também marcou a história da humanidade com seus conceitos inovadores sobre o ser humano. E, como pudemos constatar acima, pode-se dizer que, tanto na música, como na psicanálise, temos a presença de sonoridades. Na primeira, pelo canto, ritmo, melodia e harmonia; na última, pela interpretação clínica dos sentidos da fala e suas inflexões, pelo silêncio e pausas.

Pode se explicar a indiferença – ou até mesmo repulsa – dos principais nomes da psicanálise pelo entendimento da música, em parte, porque, mesmo que a psicanálise sempre tenha influenciado o prazer e busca de outras artes – e até tenha servido de fundamento para novas propostas artísticas (vide o Surrealismo³⁴) –, a música, suas causas e efeitos ainda são, de algum modo, um campo misterioso para ela.

Fora a condição da expressão artística, a música pode ser vista como uma modalidade de linguagem que pode trazer, à luz da psicanálise, nuances do inconsciente. Em contrapartida, se a psicanálise tem sido ferramenta para o entendimento da estrutura psíquica inconsciente do sujeito, ela pode ser igualmente ferramenta de interpretação da ação da música, seu simbolismo e seu efeito no psiquismo humano.

São poucos os autores que se aventuraram a analisar o binômio psicanálise-música (considerando a comparação que poderia ser feita com qualquer outra temática – “psicanálise e literatura, por exemplo – que ganha disparado em número de publicações). Em seus estudos, Lopes (2006) lembra que, há até duas décadas,

³⁴ Surgido na França na década de 1920. Este movimento foi significativamente influenciado pelas teses psicanalíticas de FREUD, que mostram a importância do inconsciente na criatividade do ser humano. De acordo com FREUD, o homem deve libertar sua mente da lógica imposta pelos padrões comportamentais e morais estabelecidos pela sociedade e dar vazão aos sonhos e as informações do inconsciente.

os autores que se atreveram a fazê-lo foram pouco além da questão da catarse e da imaginação evocadas pela música.³⁵

Arthur Schopenhauer talvez tenha sido o primeiro pensador a considerar a música como mais que um apêndice à sua teoria estética. Em *“O Mundo Como Vontade e Representação”* (2005), Schopenhauer diz que só por meio da arte atingem-se as ideias, que sintetizam as representações produzidas pela “vontade” cega e irracional. A “vontade” objetiva-se por intermédio das ideias (platônicas), das quais as obras de arte permitem acesso ao ser humano: da “vontade” às ideias, destas às obras de arte. Entretanto, Schopenhauer distingue a música dos outros tipos de arte. Ele postula a música como a emanção direta da “vontade”, uma linguagem universal anterior a todas as outras linguagens, plástica ou verbal. No caso da música, a obra é quem olha e penetra o espectador.

Esta chamada invasão (o que Schopenhauer denomina de “sentimento oceânico”) justifica o seu existir, além de sua real intensidade. E, então, o espetáculo da existência, as contradições externas e a própria “vontade” em si mesma podem ser contemplados e aceitos. Nietzsche foi o grande leitor e crítico de Schopenhauer, mas que, quanto à música, Nietzsche pode ser encarado como seu melhor leitor e principal discípulo. Em sua obra *“O Nascimento da Tragédia”* (2000), vê a música como Schopenhauer – como a origem de todo existir, corporificada por deuses (Apolo e Dionísio) – um da forma e do equilíbrio perfeito, o outro do sentimento oceânico e do arrebatamento.

Didier-Weil (1997), afirma que música não é escutada a partir de uma deliberação interna que permita ao sujeito dizer um “não”. Trata-se de um “sim” absoluto. Constitui o acesso a um “real” que é intraduzível pela palavra.

Trata-se então de algo anterior ao gosto. É um modo de atingir o ouvinte – sem restrição ou filtro – com a música e que pode resultar em sentimentos positivos ou negativos.

Ainda segundo o autor, nas diferentes articulações lógico-temporais que se apresentam quando nos submetemos à experiência de escuta da música, há um momento crucial em que ocorre um reviramento da pulsão no sentido de se

³⁵ LOPES, Anchyses Jobim. *Afinal, o que quer a música? Estudos de Psicanálise*, Círculo Anual Brasileiro de Psicanálise, Rio de Janeiro, Nº 29, Setembro de 2006.

aproximar de um objeto reconhecido como “definitivamente perdido”. “No primeiro momento, a falta é articulada com a pulsão e o ouvinte tentará capturá-la, deixando-se levar somente porque espera da música a satisfação de algo que nem sequer sabe-se desejado”. Didier-Weill propõe que, nesse instante, ocorre uma mudança no destino da própria pulsão que, em consequência, faz deslocar a posição do ouvinte frente ao objeto faltoso. O “gozo musical” recebe uma significação dionisíaca, via uma sensação que ele identifica com o sentimento de “nostalgia”.

Para o autor, a música toca o não-sentido de nossas perguntas. O “ouvir da música” é nossa procura de uma resposta circunscrita a algo pelo qual não é possível nem perguntarmos. Segundo ele, o que experimentamos ao escutar uma música está relacionado ao ponto enigmático em que a mensagem do outro se torna nossa própria palavra. Trata-se, assim, de um “eterno retorno” do desejo – essa condição demasiado humana, capaz de levar à usura do significante, ao reconhecimento do não-sentido como condição para um novo sentido; enfim, a “uma nova forma de gozo”. Correr o risco de quebrar o círculo da repetição pura e conferir à existência um novo significado: este é o verdadeiro desafio a que a pulsão nos convoca. E é isso o que Didier-Weill afirma ser o que a verdadeira obra de arte consegue realizar – e é por isto que ela sobrevive ao seu criador: porque esvazia o significante. (DIDIER-WEILL, 1992, p.118)

2.4 Prazer e funções da música

Faber (1996)³⁶ afirma que toda a música alcança o território pré-verbal do ouvinte, compositor e executante envolvendo sua vida emocional de alguma forma e em algum grau; para o autor a música atrai o sentido da forma conforme esse sentido tornou-se intrinsecamente ligado às tendências afetivas e perceptivas. (FABER, 1996, pp.419-420)

O ritmo entra virtualmente em toda a música de uma maneira ou de outra. O ritmo tem sido reconhecido universalmente como um tranquilizante natural, com sons repetidos regularmente ou movimentos rítmicos espontaneamente usados para, por exemplo, acalmar crianças agitadas. Vide o que se faz no momento de

³⁶ *The Pleasure of Music: a Psychoanalytic Note*. Psychoanalytic Review, vol. 83, no. 3, 419-433, June 1996.

acalanto. Assim, o ritmo em si mesmo envolve o reino pré-verbal e muito particularmente o universo materno (nossa primeira natureza, ambiente ou mundo) de uma forma biológica elementar que tem uma conexão crucial com a nossa reação durante os momentos musicais (FABER, 1996, p. 420)

Antigos conflitos relacionados com a separação podem ser reativados em qualquer estágio das nossas vidas. O prazer que sentimos com a música deriva em boa parte do seu poder de despertar em nós aquele mundo de experiências arcaicas, relacionadas ao vínculo mãe-bebê, cuja união persiste em nosso inconsciente. Podemos estar afetivamente preparados para a música, seu ritmo e melodia porque a música envolve profundamente nossa vida emocional, a partir das primeiras interações com a mãe até o mundo subsequente dos objetos substitutos.

A música evoca, portanto, num nível crucial, uma corrente de afetos pré-verbais, inteiramente inconscientes, ligados aos derivativos dos impulsos e às internalizações fundamentais.

Do mesmo modo que nosso comportamento no cotidiano é determinado pela mente e, portanto, engloba significados inconscientes, todos os elementos que adquirem forma nas artes aumentam a tensão e promovem o relaxamento, quando ambos estão ligados à nossa vida afetiva, conforme se estendem ao passado dos anos formativos e ao futuro do terreno dos objetos substitutivos. (FABER, 1996, p.422)

Aqui a ênfase não recai sobre os impulsos do recém-nascido e a repressão desses pela cultura, mas sobre o modo como as pulsões ganham forma através da simbiose mãe-bebê e as consequências desse cenário. A tônica recai sobre o mundo interno e particularmente sobre a fantasia relacionada com os primórdios da união e da separação (como se verá no jogo de esconder freudiano – *fort-da*)

Faber afirma que o ritmo que sublinha ou acompanha a composição melódica corresponde ao aspecto da união, ou seja, da ‘mesmice’ das rimas. Para ele a origem psicanalítica da rima está ligada ao prazer afetivo ou gratificação que obtemos a partir dela. “A rima nos gratifica ou nos reassegura no nível mais profundo da resposta – o nível inconsciente – ao atrair nosso prazer pela separação ao mesmo tempo em que atrai nosso prazer pela união simbiótica. (FABER, 1996, p. 427)

Quanto ao grau em que o ritmo acompanha simultaneamente tanto a demanda da rima como sua respectiva superação, ele nos traz segurança ao estabelecermos nossa individualidade ao mesmo tempo em que nos relembra dos profundos ritmos biológicos que foram, e ainda estão intimamente associados à nossa relação primeva com a mãe, indo até a vivência no útero materno. (FABER, 1996, p. 428)

Investigações psicanalíticas demonstram que as crianças de 2 a 3 anos tendem em suas atividades a repetir e reelaborar os tópicos primordiais de suas vidas, por meio das cantigas infantis, ou seja, a manutenção de um vínculo primordial e a incumbência de elaborar uma separação traumática. (FABER, 1996, p. 429)

Nós nunca nos esquecemos e não cessa o nosso prazer a partir da experiência do balbuciar mágico onde os sons são diferentes. Nós não estamos separados e sozinhos, o ritmo declara; não estamos divorciados da mãe que dá vida que é música. (FABER, 1996, p.430)

Assim, estamos no presente, sentindo nossa atual existência emocional no caminho melódico, porém estamos também no passado, entregues ao palpitar rítmico das nossas fontes de segurança mais profundas, nosso lar biológico e maternal.

2.5 Metáfora musical

A psicanálise trata de encontrar representação para fenômenos do mundo mental. Lança mão de metáforas no momento clínico para configurar teorias. Todavia o fenômeno inconsciente necessita encontrar um correspondente para se tornar apreensível ao entendimento.

Assim, temos feito amplo uso de metáforas literárias, figurações plásticas e poéticas. A música tem encontrado pouco uso neste sentido, pois a apreensão ingênua ignora que se trata também de linguagem própria com gramática e sintaxe específicas. Quando ouvimos ingenuamente, somos apenas tomados por emoções, ignorando o pensamento conceitual intrínseco à sua feitura. Também ingenuamente sabemos do poder representativo que possui, pois ao quisermos nos apresentar a

alguém especial, muitas vezes o fazemos mostrando as músicas das quais gostamos, pois elas nos representam. (GERBER, 2009)

Usar uma metáfora musical para representar um fazer psicanalítico é, portanto, o conceito que subjaz a esta prática. Assim, não se trata mais do trabalho clínico de encontrar a paz da solução, mas compartilhadamente com o paciente realizar um trabalho nunca finalizado de desenvolvimento humano.

Entre tantas definições possíveis de psicanálise, poderíamos chamá-la de “ciência das emoções”; por outro lado, a música é talvez, entre as artes, uma via régia ao mais recôndito de nossas emoções. Duas escutas em busca de emoções primordiais. (GERBER, 2009, p.105)

Permeada pelos costumes introjetados de cada cultura, a música em suas diferentes formas parece se comunicar diretamente com o inconsciente emocional.

Falo Inconsciente emocional a partir do modelo de Matte-Blanco (1975), que propõe o Inconsciente não reprimido como o território das emoções, anterior à palavra, porque é infinito em suas contraditórias possibilidades associativas, e a palavra consciente finita é muito limitada para poder exprimi-lo; algo como tentar desenhar um objeto de quatro ou mais dimensões com a nossa limitada apreensão sensorial tridimensional. (GERBER, 2009, p.108)

Claro que essa relação profunda do som musical, com a emoção não poderia ter escapado a Freud, mesmo com o repertório midiático de sua época. É aí que me vem uma perplexidade: por que Freud declarava repetidamente sua limitada sensibilidade para a linguagem musical, afirmando enfaticamente que as palavras lhe eram indispensáveis? (GERBER, 2009, p.108)

Talvez possamos relacionar essa possível dificuldade de se entregar à música, emoção sem conteúdos, com a dificuldade expressa por Freud em sua correspondência com o escritor Romain Rolland. Este último, afirma Gerber, escrevia a Freud sobre a vivência do “sentimento oceânico”, um estado contemplativo desligado de palavras e pensamentos, uma absorção na vivência da emoção estética do puro presente. Freud respondeu que nunca tinha vivido essa experiência, que ela lhe era estranha. Estranha resposta, se considerarmos a psicanálise e a música como vias privilegiadas para o inconsciente. A música dos

ruídos corporais, dos gestos, das eclosões, das expressividades e dos silêncios. (GERBER, 2009, p.109)

Há momentos em que somos tomados pela música; desaparecem todas as mediações: o autor, os intérpretes, a sala de concertos, as teorias musicais, a história, e somos a música. Mais ainda, desaparece qualquer sentido de propriedade ou de posse, a música é tão nossa quanto de toda a humanidade: dissolvemo-nos nela. “Proponho que quem mais ouve em nós nesses momentos é nosso ID, nosso Inconsciente. Afinal, é através dele que fazemos parte essencial da humanidade, da colmeia humana. (...) a música preexiste ao seu criador.” (GERBER, 2009, p.111).

Alguns psicanalistas atuais, sem medo de se perder no ‘caos’, conseguem fazer a travessia entre a sonoridade das falas na sessão e o cenário musical, propriamente dito.

Quando transitamos nessa audição polifônica abrangente para uma audição linear concentrada, através de um esforço de atenção, estamos transitando entre nossos dois modos de ser, do inconsciente para o consciente, ou vice-versa. (GERBER, 2009, p.113)

E, apesar da entrega emocional, o ouvinte não tem um papel passivo. O processo é dialético.

Voltando à ideia de prazer atrelado à escuta musical, apresento a seguir as ideias kohutianas, desenvolvidas em dois artigos, um chamado “Sobre o prazer de ouvir música” (1950), em co-autoria com Siegmund Levarie, e outro, sob o título “Observações sobre as funções psicológicas da música”.³⁷ Talvez uns dos primeiros autores a focar a música sob o ponto de vista da psicanálise.

Mesmo breve, não obstante importante, o dedicado trabalho de Kohut (1957) contribui significativamente no enriquecimento das ideias aqui elaboradas, à medida que entende a música como uma “forma artística altamente desenvolvida e que, por isso, envolve como um todo a personalidade do músico, seja ele o compositor, o instrumentista ou o ouvinte”. (KOHUT, 1957, p. 390).

³⁷ Originalmente publicados “On the enjoyment of listening to music” (*Psychoanalytic Quarterly* –1950, 19: 64-87); “Observations on the psychological functions of music” (*Journal of the American Psychoanalytic Association* – 1957, 5: 389-407, respectivamente).

Em “Sobre o prazer de ouvir música” os autores iniciam o artigo considerando a música um fenômeno universal sempre despertando questões para teóricos e filósofos que buscam saber, entre outras coisas, se a base psicológica da música consiste de um único fator que provê a motivação primordial; se há uma multiplicidade de fatores variáveis, nenhum deles sendo indispensável, mas que proveem juntos a necessária motivação ou uma combinação de uma necessidade psicológica essencial com diversas motivações auxiliares.

Aristóteles, por exemplo, afirmou que a música tinha uma posição especial entre as artes por não imitar aspectos externos dos objetos, mas seu caráter (paixões e virtudes). Schopenhauer, por sua vez, diz que outras formas de arte são objetivações apenas indiretas da vontade, enquanto que a música é a cópia da própria vontade. Assim, diante da dificuldade de traduzir conceitos filosóficos (como caráter e vontade...), os autores se sentiram inclinados a acreditar que aspectos musicais estão relacionados com forças motivadoras associativas, irracionais, emocionais ou instintivas, ou seja, relacionados com a parte da anatomia do aparelho mental que Freud chamou de Id (FREUD, 1921, p.64).

Ainda no início do artigo, Kohut e Levarie enunciam o pensamento de outros escritores e filósofos que parecem estar divididos em dois grandes grupos: um que acredita que a música serve como um meio especial de comunicar as emoções do compositor por meio do intérprete ao ouvinte, e outro que tem como certa a qualidade da música e se restringe à descrição de gostos e desgostos em reação aos sons. Há ainda a conclusão dos filósofos – que segundo os autores não esclarecem o problema – que não faz muita diferença (ao prazer musical) se enfatiza o papel das emoções ou do intelecto, ou se demonstra a participação do id ou do eu. Por essa razão escrevem:

Sendo um fenômeno psicológico complexo, o prazer de ouvir música deveria atestar a participação da personalidade total. O que continua obscuro é algo mais específico: é uma explicação do mecanismo da produção de prazer no ouvinte, levando em conta a universalidade essencial dessa experiência bem como a explicação das circunstâncias que podem impedir que a experiência seja agradável. (KOHUT E LEVARIE, 1950, p.65)

Os autores são claros ao afirmarem que o interesse [deles ao escreverem o artigo] não está atrelado ao prazer de criar música, seja pela composição ou pela

interpretação. Estão mais interessados no prazer produzido pela “audição” da música e, por essa razão, abstém-se do exame das origens da música como fenômeno biológico ou social, bem como os mecanismos psicológicos do artista criativo.

Não há dúvida quanto a que o precursor primitivo do impulso a criar música esteve presente na história da raça desde muito tempo antes que o ouvinte não criativo se tornasse importante. Na medida em que a música se desenvolve e se torna parte integrante de uma cultura, a importância desse ouvinte não-criativo aumenta. Esse desenvolvimento por sua vez influencia a composição musical, pois o artista criativo, ainda que esteja seguindo necessidades internas de expressão, sabe que está compondo para uma audiência, por mais que possa negá-lo. (KOHUT E LEVARIE, 1950, p.66)

Kohut e Levarie comentam que o precursor da música para o bebê está pautado nos estímulos auditivos (raramente efetivos nas primeiras horas de vida – pois o ouvido do recém-nascido está cheio de tecido conjuntivo embrionário). Os ruídos vão gradativamente se apresentando, revelando os reflexos, as respostas de sobressalto, sustos e gritos. Após essa fase, é da experiência diária, tanto crianças, quanto adultos reagirem diretamente a um ruído súbito, por ato reflexo (aqui não há interferência imediata do pensamento lógico. “Um som agudo e intenso pode ser experimentado como um ataque desagradável” (KOHUT E LEVARIE, 1950, p.67). Sob circunstância de vulnerabilidade emocional, mesmo um ruído suave, quando interrompe o silêncio, pode despertar uma reação de susto, ainda que no momento seguinte a pessoa possa se sentir envergonhada em função da reação exagerada e aparentemente tola que apresentou.

Esta reação ocorre particularmente quando o barulho interrompe uma atmosfera de autopreocupação e autoconcentração. Aqui se incluem as frequentes observações de hipersensibilidade ao ruído em períodos de angústia durante sessões psicanalíticas ou nas neuroses traumáticas, quando as energias mentais estão concentradas na tarefa de dominar uma recente ameaça à integridade fisiológica e psicológica do sujeito. Estes dois estados assemelham-se à psicologia do bebê num importante aspecto: a catexia principal é intrapsíquica, enquanto que um remanescente enfraquecido do eu se defronta com uma realidade ameaçadora. (KOHUT E LEVARIE, 1950, p. 70)

Os autores abordam, também, aspectos do prazer proporcionado pela música ligado à identificação com o compositor, dos estímulos auditivos (precursor da música) para os bebês, da sensibilidade aos ruídos, do emprego dos sons e suas

relações como mundo interno e externo. Sua máxima é de que se experimenta o prazer quando a tensão psicológica é aliviada ou quando esse alívio é antecipado inesperadamente. Trata-se de energia liberada a favor da organização dos estímulos não verbais da música. Nesse sentido afirmam:

Se a fonte de prazer musical se origina da energia liberada, se esta liberação de energia é possibilitada pela demonstração de que a necessidade é desnecessária; e, finalmente, se a ansiedade se torna desnecessária por causa da inteligibilidade dos aspectos formais da música – pode-se perguntar: por que estas considerações não se aplicam igualmente a todos os sons inteligíveis? E por que então nem todos os sons inteligíveis despertam prazer como a música? A resposta é que há diferenças quantitativas entre os efeitos psicológicos da música e a significação psicológica de outros sons inteligíveis. (KOHUT E LEVARIE, 1950, p.74)

O mundo externo representa um influxo de estímulos perturbadores para o bebê e o que o ambiente faz para diminuir essa ameaça é tentar manter minimizados tais estímulos, sejam internos ou externos (fome, mudança de temperatura); logo, nesse estágio, o silêncio pareceria ser o ambiente ideal. Mas é preciso relacionar-se com o mundo externo e o eu em desenvolvimento percebe que no mundo não há só o perigo desconhecido (do qual se busca afastar). Esse perigo pode ser também entendido como uma fonte de satisfações a serem alcançadas.

Daí a ideia de que se experimenta prazer quando a tensão psicológica é aliviada ou quando esse alívio é antecipado inesperadamente. As energias presas à determinada tarefa são liberadas e podem ser empregadas em uma descarga agradável.

A voz da mãe, assim como a canção de ninar, pode estar associada com a gratificação oral. O erotismo sinestésico precoce (como o balançar do berço) pode antecipar o prazer de dançar e assobiar modalidades rítmicas. Mais tarde “a identificação com o solista, mas também muitas vezes com o som solitário ou predominante de uma produção musical, pode ter implicações fálico-exibicionistas. Em estágios posteriores do desenvolvimento, o silêncio pode por sua vez ser experimentado como ameaçador porque desde que o eu descobriu a necessidade de um bom ambiente humano, o silêncio passou a significar estar sozinho”. (KOHUT E LEVARIE, 1950, p.79)

A música como experiência de grupo implica no alívio desse medo de estar sozinho. O propósito de certas formas musicais parece ser o de abrandar angústias específicas. “Aqui se incluem os cantos em coro de clubes e irmandades, o canto de hinos nacionais capaz de inspirar coragem e provavelmente até certo ponto, os cânticos de guerra dos povos primitivos. ‘Assobiar no escuro’ é uma tentativa de conjurar a angústia da solidão criando a ilusão de ter o apoio de todo um grupo.” (KOHUT E LEVARIE, 1950, p.81) A agradabilidade da música como experiência grupal está ligada a um sentimento de força, ao apoio de muitos.

Desfrute regressivo, desfrute do ritmo, gratificação sublimada, identificação com o intérprete ou compositor, são fatores, por si só, ou ainda combinados com outros, que representam um papel importante onde quer que a música seja desfrutada, mas, não explicam qual é o elemento especificamente musical no prazer de ouvir música. Sendo assim, os autores “solucionam” esse problema retornando à ideia do medo mais primitivo dos sons a um estágio do eu para qual o som é uma experiência caótica, ameaçadora e não pode ser controlada. E afirmam que os aspectos formais da música realizam o alívio desse medo primitivo da destruição, pois fornecem ao eu desenvolvido, musical, o domínio dessa experiência sonora pré-verbal.

Por meio da música, cria-se uma situação psicológica na qual o sujeito é confrontado com um influxo não verbal, complexo, de estímulos auditivos que essencialmente, não podem ser compreendidos em outros termos. Tal situação se assemelha àquela em que o eu se defronta com o mundo. Se a fuga não é possível ou resiste ao impulso de retirar-se, uma grande quantidade de energia é mobilizada para neutralizar a angústia que é antecipada à medida que o ouvinte se prepara para defrontar-se com sons. Mas a música ‘é’ inteligível, tem formas e leis que o eu pode aprender e transformar em parte de sua organização. Com o auxílio desta organização, os estímulos sonoros são dominados e a energia que tinha sido mobilizada por antecipação para lidar com o influxo de som não-organizado é liberada. (KOHUT E LEVARIE, 1950, pp. 81-82)

A música pura não pode ser traduzida em palavras. O mundo dos sons puros não pode ser controlado pelo principal instrumento do pensamento lógico – as funções mentais neutralizadoras, refreadoras de energia – que Freud chamou de processo secundário do psiquismo. É possível que este fato contribua para a posição especial da música entre as formas de arte. Seguramente é a explicação para a quantidade específica do prazer de ouvir música. Como já observado, os

estímulos que não podem ser controlados por meio da tradução em palavras mobilizam forças maiores que correspondem a uma organização muito primitiva do eu. (KOHUT E LEVARIE, 1950, p. 83)

A faculdade de desfrutar da música reside na capacidade de defrontar-se com o mundo dos sons sem auxílio de processos de verbalização e sem uma lógica em termos de imagens visuais.

Finalmente, nossos autores revelam que o prazer da liberação de energia ao ouvir música não costuma ser descarregado imediatamente como ocorre por meio da gargalhada, por exemplo. “A composição musical repete o trabalho original e sua solução se dá por meio da criação de uma tensão secundária no ouvinte. Na música isso é efetuado pela passagem da consonância para a dissonância e daí volta à consonância.”^[38] (KOHUT E LEVARIE, 1950, p.84) Esse mecanismo corresponde àquele que Freud descreveu na brincadeira de crianças.” Trata-se do jogo “foi embora” (*fort-da*), usado para controlar a dolorosa experiência da ausência da mãe.

Quando o ouvinte reconhece que as emoções expressas na música são as suas próprias, ele atinge a união com os sons musicais capazes de ampliar sua identidade, englobando todo um universo primitivo e não-verbal de sons organizados. Assim, o pré-requisito para desfrutar do prazer de ouvir música é a capacidade de regredir ao estágio primitivo do eu, preservando, ao mesmo tempo, as complexas funções do eu necessárias para reconhecimento e domínio do influxo de sons organizados.

Passemos então para algumas considerações resumidas, agora a respeito do texto produzido por Kohut (1957). Na verdade o seguinte estudo (“Observações...”) deu prosseguimento à investigação anterior a propósito da psicologia da atividade musical, fundamentalmente retomando e desenvolvendo ideias anteriormente apresentadas.

Agora, sozinho, Kohut introduz em seu artigo já enunciando que a abordagem psicanalítica é capaz de proporcionar *insights* que não podem ser alcançados por meio dos instrumentos conceituais, derivados do próprio campo a

³⁸ Consonância: vibrações sonoras concordantes, portanto aceitas como mais confortáveis ao ouvido, em oposição às dissonâncias, que quer dizer discordância, na harmonia tradicional, grupo de duas ou mais notas de um acorde que criam forte tensão e se tornam instáveis ao ouvido humano. (DOURADO, Henrique, A. *Dicionário de termos e expressões da música*, pp. 91 e 110). Daí a ideia análoga ao que é familiar x estranho.

ser examinado, isto é, no caso da música, das leis da acústica e das regras da estética musical.

Para ser mais específico, há áreas de conflito entre as potencialidades da musicalidade inata que desponta e as atividades de função musical desenvolvida. A área de 'autonomia primária' da função musical (talento musical inato, sequência do amadurecimento musical, etc.) é o campo do geneticista, do neurologista e daqueles que pesquisam comportamento infantil; também aqui cabem teorias biológicas, como as de Darwin, que via a música como resíduo de um meio de comunicação anteriormente muito importante a serviço da sobrevivência da espécie (1872, vol. 2 p.330). A área de 'autonomia secundária' (as funções musicais maduras) é do domínio do psicólogo experimental e especialmente, do musicólogo. (KOHUT, 1957, p. 389)

Em seguida, como já mencionei, reconhecendo que a música é uma arte extremamente desenvolvida, envolvendo a personalidade do músico, seja ele compositor interprete ou ouvinte, Kohut aponta para três efeitos da música que estão amplamente reconhecidos e parecem bem compreendidos: 1) que a música proporciona prazer sexual ao ouvinte e ao executante;³⁹ 2) que a execução ou a composição proporcionam ao intérprete ou ao compositor o prazer de desfrutar de sua própria habilidade; 3) que a atividade musical pode ser experiência social (por exemplo, o tocar em conjunto, o cantar em coro, etc.).

Segundo ele, no que concerne ao *Id*, é preciso observar que a música estaria predominantemente ligada a uma experiência catártica, ou então, metapsicologicamente, como experiência transferencial, a uma formação de compromisso ou uma sublimação. "É claro que o ritmo também representa importante papel na sexualidade madura, que é a única experiência do eu adulto que se equipara à qualidade e à intensidade relativa da vida psíquica infantil". (KOHUT, 1957, p. 400)

³⁹ O prazer sexual para a psicanálise tem características muito peculiares. A função sexual existe desde o princípio de vida, logo após o nascimento e não só a partir da puberdade como afirmavam. O período da sexualidade é longo e complexo até chegar à sexualidade adulta, onde as funções de reprodução e de obtenção de prazer podem estar associadas, tanto no homem como na mulher. A libido, nas palavras de FREUD, é a "energia das pulsões sexuais e só delas. No segundo dos "Três ensaios de sexualidade" que FREUD postulou o processo de desenvolvimento psicosssexual, o indivíduo encontra o prazer no próprio corpo, pois nos primeiros tempos de vida, a função sexual está intimamente ligada à sobrevivência. O corpo é erotizado, isto é, as excitações sexuais estão localizadas em partes do corpo (zonas erógenas) e há um desenvolvimento progressivo também ligado as modificações das formas de gratificação e de relação com o objeto, que levou FREUD a chegar nas fases do desenvolvimento sexual (oral, anal, fálica, latência e genital).

No que se refere ao eu, a atividade musical se oferece como uma agradável forma de controle, como a divertida superação da ameaça de um estado traumático (ou seja, a prevenção de uma experiência de pânico), semelhante à teoria do jogo que Freud apresentou em 1920 [também já mencionada]. Mudando de instância, a música se relaciona com o supereu quando nossa participação é avaliada em relação ao reconhecimento de regras e à obediência a essas regras.

Em síntese, os três efeitos apontam para o sentido de que primeiro a música permite a catarse de impulsos primitivos, sendo assim é uma experiência emocional. Segundo, que a atividade musical constitui um exercício de controle (substitutivo) em que a música é uma forma de jogo. E, finalmente, a música, como expressão de regras a que a pessoa se submete tornando-se uma tarefa a cumprir.

Com o auxílio do ponto de vista estrutural, compreendemos como a pressão de impulsos inaceitáveis, o desespero de se ver incapaz de exercer um controle interno ou externo e as exigências de um sentido de dever antiquado ou tirânico, levam-nos, em nossas atividades musicais, a formas substitutivas de descarga, controle e submissão num ambiente não verbal que, habitualmente, está fora do campo da maioria dos conflitos estruturais. (KOHUT, 1957, p. 401).

Sobre os prazeres da audição, Kohut alerta que o conteúdo musical teria que ser dominado para não se tornar desagradável e faz, com isso, observações acerca dos processos musicais primários e secundários (o mesmo pressuposto já foi anteriormente, de modo parcial, enunciado). Escreve:

A atividade musical também passa por um desenvolvimento, cujos pontos finais podem ser considerados processos musicais primários e secundários. Na mente do adulto, os processos primários continuam a existir no id e são experimentados, por exemplo, nos fenômenos de satisfação alucinatória de desejos descarregados nos sonhos. Mas esses processos primários ficam encobertos pelos processos secundários do eu desperto. De maneira análoga, encontramos os processos musicais primários encobertos pelos processos musicais secundários. (KOHUT, 1957, p. 402)

Bem, entendo então que, justamente os efeitos e a significação da música possibilitam o rearranjo de representações psíquicas, de certa maneira também refletindo e representando aspectos da vida de um sujeito. Uma especificidade psíquica da música, um agente que compõe a constituição do sujeito que encontra na música elementos capazes de “alterar”, criar e conduzir ideias.

O significado e a função da música podem ser definidos, não somente em termos de funções do processo primário e secundário, mas também pelo relacionamento com a profundidade da camada total que é ativada. Ou seja, aquilo que parece objetivamente uma mesma peça musical afetará diferentemente pessoas distintas ou afetará de maneiras distintas a mesma pessoa em momentos diferentes. “Inversamente, poderíamos aprender, na ocasião, a discernir, na complexidade de uma composição musical, os fatores responsáveis pelas reverberações das estruturas mais primitivas, bem como aqueles que se dirigem às formas mais elevadas de organização psicológica.” (KOHUT, 1957, p.405)

2.5.1 Sonoridades musicais

Os silêncios e as pausas estão presentes na articulação da própria linguagem, da fala viva. Uma linguagem viva não existe sem silêncio. A linguagem analítica pode funcionar ora como falar cantando, ora como prima La musica. Há momentos em que a sonoridade da voz e as emoções que ela veicula produzem mais sentido do que está sendo expresso pelo conteúdo verbal, especialmente em pacientes em fase de regressão intensa . [Alfredo Naffah Neto – Revista IDE, São Paulo 30(44) 8-14, 2007]

O sonoro funde e nutre o inconsciente em sua aparição primeira. Mas em termos fisiológicos, não existe imagem de um som. Um som é tão imaginável quanto o silêncio. O sonoro, sendo muito mais arcaico, não impõe fronteiras facilmente demarcáveis, aptas para guiar as relações entre as crianças e os objetos que soam (...) O sonoro é sempre evanescente e constantemente destruído, morre no mesmo ritmo que o tempo. Objeto musical é aquele que sobrevive psiquicamente quando na realidade física desapareceu. E sobrevive psiquicamente ao instaurar o rastro mnemônico, ou seja, ao romper, no sistema de neurônios, barreiras de contato, criando dessa forma vias de facilitação que vão construir a memória. Sem ato memorial não se poderia escutar música. (Miriam Chnaiderman, in: Música e psicanálise, 1989, pp. 94-95)

Muito mais que um simples conjunto de sons que se une em uma melodia, a música transmite mensagens, via seu sistema de regras próprio, como a gramática para a fala. Sem pausas, suspensões e silêncios, a música seria ruído e provavelmente não poderia ser entendida nos moldes que está sendo discutida aqui.

Observemos que a música não foi criada e só depois transmitida, como em outras invenções, o que faz dela uma “invenção” em constituição (apesar das regras

teóricas da música tonal ocidental), o que seria análogo, de certa forma, à própria constituição do sujeito que se dá a partir da configuração das experiências psíquicas.

O som é elemento material da música. Há regras e leis que legitimam sua identidade. Uma lógica que determina uma significação sobre o ouvinte num movimento direto.

Nem todo mundo compreende a terminologia secreta de instrumentistas e compositores, nem todo mundo lê uma partitura, mas é possível pensar em 'imagens de som', e por vezes até mesmo imagem de música sem referência a som. "É um pouco do que fez Paul Klee ao desenhar a música de Bach, Mondrian ao desenhar o *bee-bop* e Matisse ao recortar e colar as peças de *Jazz*. Ouvir o ponto, a linha e o plano. Mas ouvir os ciclos, os pequenos ritornelos de ideias, de sons, de imagens, de paisagens, em uma poesia, isto também soa como música". (FERRAZ, 1998, p.27)

Ferraz continua sua interessante posição afirmando que música é aquilo que se faz ao mesmo tempo em que se desfaz, que ganha uma realidade a cada instante, sempre lançada sobre o futuro.

Quando se ouve uma música pela primeira vez, é no futuro que esta música está; ela cruza aquilo que não temos a menor ideia com um pouco daquilo que já conhecemos. Daí a música seguir a dinâmica da repetição, não a da simples reiteração circunscrita a um objeto, ao fenômeno sonoro, mas de uma outra repetição, totalmente a parte, em que a música não repousa apenas no sonoro. A repetição vista como o ato de repetir sempre a condição de trazer o diferente, de permitir novas conexões. E nesse sentido, ideias tradicionais, como aquela que atrela o serialismo à diferença e o minimalismo à reiteração, podem até mesmo ser postas pelo avesso, revelando-se novamente o futuro como potência de escuta. (FERRAZ, 1998, pp. 28-29)

No livro *Introdução à Física e a Psicofísica da Música*, Roederer (2002) trata dos sistemas físicos e processos psicofísicos que ocorrem na música e no ouvinte. Analisa quais propriedades físicas, objetivas, dos padrões sonoros estão associadas a quais sensações psicológicas, subjetivas, da música. O autor nos conduz a uma outra percepção da música. Busca uma compreensão realizada por elementos matemáticos sem ser desprazerosa. Segundo ele, "a maioria das pessoas sabe dizer com facilidade por que prefere um tipo de música em detrimento de outro, mas

ignora que essa preferência possa ser explicada pela física e pela psicofísica”.⁴⁰ (ROEDERER, 2002, p.13)

Consoante a essas ideias é possível pensar a música tal como a toma Wisnik (1989) em *O som e o sentido*: como uma partitura de várias claves, de modo a combinar a percepção do som, na interação do corpo e o pensamento poético, histórico-social, antropológico e outros (WISNIK, 1989, p. 12).

Do mesmo modo em que toda a natureza é repleta de sons e nosso corpo de ritmos somáticos, a música possui sons e ritmos que efetuam recortes de tempo, inscrevendo recorrências e variações que dão singularidade a cada uma das composições musicais. Dois elementos básicos da música, ritmo e melodia, mesclam-se criando novas matizes a cada encontro, e quando se apresentam simultaneamente na música, um porta o outro se entrelaçando, dialogando entre si e conferindo autenticidade à música.

Os sons entram em diálogo e exprimem semelhanças e diferenças na medida em que põem em jogo a complexidade da onda sonora por meio de ressonâncias e defasagens, atritos e congruências, dissonâncias e consonâncias, que engendram a música. Ademais, estas correspondências e desigualdades no interior destes processos tornam a música possível.

A música tem o poder de mesclar a repetição e a diferença, o contínuo e o descontínuo. Por isso, remete não apenas ao tempo histórico e linear, mas também aquele que é ausente, espiral, não cronológico, sugerindo o contraponto entre consciente e inconsciente. (WISNIK, 1989, p. 28).

As tentativas de descrever ou imitar figurativamente a natureza, ou de representar e suscitar sentimentos e emoções por meio de sons, permeiam a história desde o renascimento até os dias de hoje. Encontra-se em diferentes estilos e épocas uma espécie de compromisso e de cumplicidade que une compositores e ouvintes, cuja força não consegue ser diminuída pelos críticos mais ferrenhos.

As bases desse compromisso se assentam sobre conceitos de representação, de imitação e de construção simbólica que, uma vez instalados na cultura, predispõem ouvidos e sensibilidades à apreensão e

⁴⁰ A psicofísica tenta fazer previsões sobre a evolução de um sistema específico, sujeito a certas considerações iniciais. O sistema em consideração é o sistema sensorial de um indivíduo. As condições são determinadas pelos estímulos físicos de entrada e a resposta é expressa pelas sensações psicológicas despertadas no cérebro e relatadas pelo indivíduo.

aceitação de um determinado repertório de obras e, com ele de uma série de procedimentos e códigos que garantem a relação entre o sonoro e o visual.

Descrevem-se apenas três das várias possibilidades de entrelaçamento do ouvido com a visão. Todas têm o mesmo alvo – a junção da audição e da visão –, mas seus percursos se diferenciam quanto à forma de solicitação dos sentidos. A primeira apoia-se na leitura de uma partitura, a segunda associa a leitura com a descrição de imagens, e a terceira baseia-se apenas na audição. (CAZNOK, 2003, p. 77)

O objeto musical é invisível e impalpável, escapando ao tangível e se identificando com o que é indizível. É objeto, portanto, subjetivo porque propõe a harmonia entre familiar e o estranho, o oculto e o aparente que nela se organizam.

2.5.2 Música tonal e música atonal

Frente ao fenômeno sonoro, à escuta de sons e ruídos, cada cultura oferece respostas de desorganização e utilização específicas. Cada uma delas remete-se a um campo sonoro distinto, convencional, baseado em fundamentos e códigos que lhes são próprios. Temos, assim, linguagens e modos musicais relacionados a culturas e períodos específicos: a música modal, predominantemente ritualística e a música tonal da civilização ocidental.

Primeiro grande sistema musical, chamado de modal, é aqui representado pelo cantochão e canto gregoriano, ambos inseridos nos antigos cultos cristãos, executados sem acompanhamento, originalmente monofônicos, cantado em uníssono, utilizando-se apenas cinco das sete notas musicais. Este sistema musical tem como característica predominante um movimento circular em torno de um centro fixo, fortemente marcado por um retorno a ele, neste caso, o próprio centro que é a tônica.

A passagem da música modal a tonal está caracterizada por um deslocamento da centralidade da tônica para a predominância do pulso. O entrelaçamento de sete notas da escala dispostas em acordes mediadas por movimentos de tensão e repouso é sua marca principal.

Na música tonal é necessário entender que o ritmo, a melodia e a harmonia podem mover-se em velocidades diferentes. É POSSIVEL conceber infinitas variações de ritmo. Essa tríade de ritmo, melodia e harmonia revela a necessidade de um ponto de vista individual, da mesma forma que um diretor de cinema posiciona a câmera para um ponto que permite 'enquadrar' a cena como ele mesmo a vê. Embora Nietzsche tenha afirmado que 'não existe verdade, mas interpretação', a música não precisa de interpretação. Requer a observação do texto, o acompanhamento de sua execução e a capacidade do músico para se fundir com o trabalho de outra pessoa" (BORENBOIM, 2009, p. 21)

Mostrando as possibilidades de sua resolução o tonalismo exhibe a crise interna ao sistema de trocas sonoras. E revela como a subjetividade humana foi explicitada também na música.

Por fim, o tonalismo define-se como um sistema teórico que estrutura a composição musical em torno de uma nota principal, a tônica, segundo regras harmônicas específicas marcadas por movimentos de tensão e repouso, isto é, de um passeio pelas notas e de uma volta à tônica que define a tonalidade de determinado trecho musical.

Conceitua-se como atonalismo a ausência do princípio tonal que faz girar todo o sistema musical em torno da tônica. O atonalismo utilizou a escala cromática de 12 semitons, em substituição à escala diatônica. A uniformidade dessa escala anulou por completo a funcionalidade e a hierarquia tonal entre os sons.

Um dos modos de atonalismo é a música serial. Criado por Schoenberg em 1923, o serialismo configura a mais total rejeição pelo sistema tonal ao enfatizar as doze notas da escala e buscando assim a total descentralização dos sons. As escalas diatônicas e cromáticas unem-se sem fronteiras fazendo surgir uma nova problemática: a repetição. A ideia de retorno na música atonal se dá por um movimento que evidencia a repetição que constrói e desconstrói numa insistência não linear e que abre possibilidades infinitas de variações sonoras. A série não é um modo nem é um tema. Não é um modo por meio do qual circula a melodia, pois é ela, a série, que circula pela trama polifônica. Não é um tema concebido como uma unidade de identidade melódica, pois está destituída de qualquer identidade estável, apenas oferecendo ocasião para a manifestação de configurações puramente relativísticas.

A música serial é por excelência dialética, dotada de uma linguagem repleta de contradições e ambivalências. O objeto musical é invisível e impalpável,

escapando ao tangível e se identificando com o que é indizível. É, portanto, subjetivo porque propõe a harmonia entre familiar e o estranho, o oculto e o aparente que nela se organizam.

A natureza psicológica da linguagem musical é extremamente rica. A qualidade de comunicação que a música promove está ligada ao nosso sistema psicomotor e às emoções. Também por meio das sonoridades musicais é possível comunicar, formas emocionais, estados afetivos, capazes de nos levar a associar, evocar e integrar experiências. Na linguagem musical, em que a relação significado/significante é estrutural, sua construção, sua leitura e sua escuta são também alimentadas por emoções e pulsões que escapam à lógica-formal, e dessa maneira confirma que apenas a superfície da mente é racional.

2.5.3 Linguagem musical

*... cada linguagem é uma tradição, cada
linguagem oferece uma série de possibilidades e
também impossibilidades, ou de dificuldades.*
(Jorge Luis Borges)

Rechardt (1994) crê que uma das maiores dificuldades de se falar/escrever sobre música e psicanálise reside no fato de que sua linguagem [da música] é abstrata e de difícil apreensão. Talvez por isso haja mais interpretações dispensadas acerca das outras artes.⁴¹ O autor comenta, ainda, que a re-elaboração de conflitos internos em forma de jogo/brincar é, por certo, um elemento essencial na experiência musical, mas não o único.

Uma das maiores dificuldades na definição de música é que “ela expressa a si mesma através do som, mas este sozinho não pode ser considerado música – pois é, simplesmente, o meio pelo qual a mensagem da música ou seu conteúdo são transmitidos. Descrevendo o som, muito frequentemente utilizamos expressões relacionadas à cores: um som brilhante ou um som escuro; isso, entretanto, é muito subjetivo, pois o que é escuro para um indivíduo é claro para outro e vice-versa. Contudo existem outros elementos do som que não são subjetivos. Ele é uma realidade física que pode e deve

⁴¹ O autor se propõe a examinar a experiência musical subjetiva que tem como propósito demonstrar que existe um isomorfismo (similitude na forma, estrutura cristalina similar) que liga o fenômeno psíquico e a linguagem musical, desde os níveis mais primitivos, até as relações sociais mais atuais. Para ele “o ritmo organiza o caos”. RECHARDT, Eero. Vivenciando la música. In: *Psicoanálisis* APdeBA, 1994 – Vol.38.

ser observada objetivamente, e quando isso é feito, percebemos que ele desaparece assim que para; é efêmero. Ele não é um objeto como uma cadeira, por exemplo, que podemos colocar em uma sala vazia e, mais tarde, encontrá-la ainda ali, exatamente como foi deixada. O som não permanece nesse mundo; ele desaparece no silêncio. (BORENBOIM, 2009, p.13)

O conteúdo da música só pode ser articulado por meio do som. Mas o fato de que seu conteúdo não possa ser articulado em palavras não significa, naturalmente, que ele não exista; se fosse esse o caso, as atuações musicais seriam totalmente desnecessárias e seria inimaginável que houvesse algum interesse em compositores como Bach, que viveram há vários séculos. (BORENBOIM, 2009, p.18)

A música relaciona-se à condição humana, porque é escrita e executada por seres humanos que expressam seus pensamentos íntimos, sentimentos, impressões e observações.

A música produz reações cuja amplitude parece depender do conteúdo emocional. Deduz-se – e este é um ponto essencial – que a música não evoca emoções apenas de acordo com a história pessoal de cada um, mas que ela de fato as provoca.

Essas emoções nascem tanto da experiência particular como de um prazer universal. Evocam lembranças, mas também se traduzem em manifestações físicas, como arrepios ou aceleração do ritmo cardíaco. A emoção musical é um diálogo, uma comunicação não verbal. O prazer que ela suscita regula os comportamentos afetivos.

O que a linguagem musical pode exprimir é feito unicamente de sentimentos e impressões, desligada de nossa língua verbal. Escapa à composição musical e ultrapassa a intenção do compositor. O que permanece inexprimível para a língua musical absoluta é a descrição exata do objeto do sentimento e da impressão [objeto] que estes atingem com maior nitidez. A ampliação da faculdade de caracterizar com acuidade o particular, a música só adquire por meio de sua aliança com o verbo. A propósito disto, verifica-se que houve, através dos tempos, tentativas para nomear algumas obras, que os próprios autores não nomearam. Chopin apenas numerava seus estudos e, no entanto, mais tarde, alguns deles foram batizados com nomes propriamente. Assim como Beethoven hoje tem a “Sonata ao

luar” e outras, que outrora foram apenas denominadas, inicialmente, pelo número da obra e o tom. Não foram os compositores que lhes deram estes nomes porque eles – compositores – eram pura inspiração daquilo que não podiam dizer em palavras. Subjetividade.

Para finalizar esse capítulo, lembro que a música está inserida num contexto social, cultural e ideológico; fundamenta-se em teorias que garantem sua identidade (forma, gênero, estilo,); Desse modo, as diversas relações sonoras ganham uma lógica intelectual e um significado psicológico, que determinam (ou deveriam determinar) um efeito direto sobre o ouvinte.

Evidente que essa experiência musical é singular para cada ouvinte e deve também sofrer alterações de uma escuta para outra. Observa-se, ainda, que estilos musicais diversos podem afetar as pessoas de formas distintas. Essa é uma das razões que justificam o olhar da psicanálise sobre os manejos musicais.

Há uma gama infinita de arranjos subjetivos a respeito da articulação música/psicanálise os quais não podem ser mensurados. Penso que a ideia de tomar as conexões psíquicas mobilizadas pela música talvez remeta a um horizonte de criação afetado pela música. Talvez ela nos afete, porque incide sobre a nossa memória mais primordial, mais arcaica. O infantil que há em nós, o pré-verbal, em última instância ao feminino original. Mas, novos elementos virão à tona com os “casos” apresentados agora.

CASOS CLÍNICOS

Seria necessário lembrar que o relato de uma experiência que vivemos, mesmo o mais fiel, é inevitavelmente uma ficção, a ficção daquele que o escreveu? (Juan-David Nasio)

A psicanálise possui duas fontes essenciais para o enriquecimento de sua construção teórica. Por um lado, e sendo a maior delas, a experiência clínica é o que permite que a psicanálise não se confunda com uma elucubração pseudofilosófica, pois é da escuta da palavra dita pelo analisando – isto é, da fala do sujeito em análise –, e de nenhum outro lugar, que ela retira tanto suas grandes descobertas como suas mais complexas interrogações. (...) Por outro lado, e isso desde a sua fundação freudiana, a psicanálise retira das conexões com os saberes oriundos das mais variadas disciplinas muitos elementos que constituem o objeto de constante reflexão e questionamento. (Marco Antonio Coutinho Jorge)

CAPÍTULO III.

PRISCILA – AFETO NO CORPO PSÍQUICO

A música tem a função de trazer conforto e compreensão, mesmo que seja através do desconforto e da incompreensão que ela pretende.

O reconhecimento do desconforto e da incompreensão exige que você alcance isso.

A gente quer ser feliz. (Nando Reis, In Palumbo, Patrícia. “Vozes do Brasil 2”, p. 109, 2007)

Priscila tem 27 anos e está iniciando sua terceira graduação. Dos 17 aos 21 anos, cursou faculdade de Geografia. Depois se bacharelou em Enfermagem, porém nunca foi enfermeira de fato. Atualmente, está cursando o terceiro semestre de uma faculdade de psicologia.

Tem uma origem social bastante humilde. Filha de mãe solteira, Priscila não conhece o pai. Na verdade, segundo sua mãe, algumas tentativas de encontrá-lo foram realizadas, porém nada resultou de concreto dessa procura. A não ser por meio de uma foto “*antiga e mal focada*”, Priscila nunca viu o pai pessoalmente. Conta não se importar muito com esta situação e vale dizer que, quando procurou análise – por sugestão dos professores em sua atual graduação –, queria entender “*se o fato de não ter pai faria dela uma pessoa diferente, com problemas ou dificuldades específicas*”.⁴² Argumentava que para ser psicóloga “*é preciso lidar com os próprios problemas*”, mas não via neste fenômeno, *não ter um pai*, um problema. De qualquer forma, veio à análise *para atender a demanda dos professores*. Aparentemente (fora da análise), Priscila tem esta questão extremamente bem resolvida. Ou, pelo menos, faz crer que é assim.

Estudante oriunda de instituições públicas de ensino, ela *sabia que não chegaria muito longe se não frequentasse uma faculdade*. Também tinha clareza de

⁴² Padronizei que as falas em primeira ou terceira pessoa dos pacientes aparecerão sempre em *itálico*. Os grifos referem-se às falas literais dos pacientes adequadas à linguagem aqui usada. Nos três casos, detalhes importantes para o entendimento de articulações e elaborações clínicas foram omitidos com a intenção óbvia de privá-los de qualquer exposição (ainda que o relato tenha sido consentido por eles) e mais do que isso, detive-me naquilo que me pareceu relevante sobre o aspecto musical apresentado nas sessões que tivemos e ainda temos (exceção de Charles que hoje vive em outro Estado). Talvez as informações relatadas sejam em grande maioria “descartáveis”, mesmo assim, resisti à permanência delas, de modo a ilustrar minimamente a história clínica de cada um desses pacientes.

suas limitações e, ao descobrir o índice de candidatos por vaga num determinado vestibular, prestou a prova para o curso de geografia, por ser *menos concorrido*, e foi aprovada. À época, Priscila já havia trabalhado numa loja de departamentos como vendedora de roupas, numa rede de *fast-food* e também em uma vídeo-locadora.

Já na faculdade, Priscila vislumbrou a possibilidade de lecionar e, ainda *na metade de seu primeiro ano, conseguiu ser professora substituta na escola que estudou* – sinônimo máximo de orgulho para sua condição. “*Dar aulas na escola que estudei, foi o máximo, uma conquista e tanto*”. Porém, sua mãe (empregada doméstica) sempre cercada por dificuldades financeiras, demandava seu apoio. Assim, toda sua renda era destinada para o pagamento do aluguel, supermercado, farmácia e, com intervalos bem longos, para a compra de roupas nova para si e, é claro, alguns CDs - *itens de primeira necessidade*. Salário recebido, pelo menos um CD comprado. Se fosse “pirata”, três ou quatro. Graças ao advento do MP3 e de um aparelho portátil, razoavelmente barato, adquirido num camelô do bairro em que mora, pôde aumentar seu acervo musical significativamente.⁴³

Como possuía horários vagos, Priscila se dispôs a prestar cuidados à vizinha que carecia acompanhamento diário de uma enfermeira. Com parte de seu primeiro salário com a nova atividade, colocou um *piercing* na cartilagem superior da orelha, depois, com os próximos salários, em outras partes do corpo: no umbigo, no nariz e, finalmente, na região da sobrancelha; mais tarde contou bastante reticente e envergonhada, ter colocado na auréola de um de seus seios. Todos colocados entre 25 e 26 anos de idade, portanto não se tratava de uma adolescente se adequando ao modismo vigente sobre os hábitos de vestir-se ou comportar-se. Isso me fisgou a atenção e, mais curioso, passei a investigar as peculiaridades desse movimento, bem como os significados que ela atribuía a cada um desses gestos.

Eu não os chamaria de radicais, mas, sem dúvida alguma, traziam uma marca de provocação, não no sentido de afronta, mas, no mínimo, era intrigante observar os *piercings* exibidos na face de Priscila em comparação aos de um transeunte na rua de meu consultório, ou até mesmo aos de um garoto adolescente que fizera uma entrevista comigo há tempos. Havia um contraste. Seria por sua idade? Não! Eu já tinha visto outras mulheres, até mais velhas, exibindo tal adorno

⁴³ MP3 PLAYER, é um aparelho eletrônico capaz de armazenar e reproduzir arquivos de áudio do tipo mp3.

que talvez não trouxesse uma conotação específica. Penso que, simplesmente, pelo fato de ser ela minha paciente já respondia o porquê de minha curiosidade tão acentuada. Mas, mesmo assim, destituído de qualquer elaboração teórico-conceitual a respeito do uso dos adornos, perguntava-me, com certa frequência, o que esses *piercings* quereriam dizer? Quase como uma curiosidade sustentada pelo senso comum. O que leva essa mulher a se comportar de tal maneira?

Talvez fosse, em alguma instância, algo semelhante ao que Cintra (2006) chamou de “adolescência prolongada”.⁴⁴ Uma espécie de incapacidade de assumir a vida adulta, do ponto de vista da convivência social, sentindo-se incapaz também de lidar com a cobrança de realização de projetos, perdida em meio a crises de identidade, dúvidas a respeito de seus talentos e valores...

Freud afirmou certa vez que um número assustadoramente grande de pessoas não consegue separar-se da dependência afetiva e material dos pais: passam o resto de suas vidas reeditando os conflitos e impasses da infância. Inúmeros processos de separação dos modos de ser da infância realizam-se durante os cinco primeiros anos de vida – a chamada ‘neurose infantil’ – que podemos aproximar da travessia do complexo de Édipo. Tais separações ou ‘rituais de passagem’ são revividos e elaborados não só durante as crises da adolescência, mas ao longo da vida e constituem a ‘tarefa nuclear’ de toda análise bem conduzida. (CINTRA, 2006, p.50)

De certo modo, Priscila não estava totalmente mergulhada na congruência desse pensamento freudiano, já que na verdade era ela quem “sustentava” a mãe, mas, não há dúvida de que a “separação” do pai precisaria realmente ser revivida em sua análise já que em sua adolescência “adiantou-se” para a vida adulta.

Nos “momentos de passagem”, situações de mudanças importantes na vida – na adolescência, por exemplo – essa necessidade torna-se maior, na medida em que há perda dos referentes de suporte corporal construídos desde a infância. Essa reconstituição das bordas corporais é o que dá suporte à circulação social do nosso corpo, para nos sentirmos “em um lugar”, representados e amparados. (COSTA, 2003)

⁴⁴ CINTRA, Elisa Maria de Ulhôa. Adolescência prolongada. In: *Adolescência*. São Paulo: Escuta, 2006, pp. 45-61

Mas voltando às perguntas enunciadas: muitas delas batiam à porta de minha “atenção flutuante”.⁴⁵ Quando ainda não frequentava o divã, Priscila (na poltrona) pouco olhava em minha direção o que, por vezes, me deixava mais à vontade para observá-la sem censura.

Hoje, com mais clareza, penso que Priscila recorreu a essas atuações (provocando interferências no próprio corpo) na tentativa de recuperar um tempo em que se dedicava exclusivamente a outras coisas que não a si mesma. Posso falar em uma reatualização de sua adolescência, vivida em seu tempo de forma muito adulta e responsável. Ou seja, agora, um pouco de dinheiro e liberdade outorgavam a ela (amadurecida) possibilidades outrora rechaçadas pelas condições impostas pela configuração de sua própria história: entre elas a obrigatoriedade de frequentar com a mãe e as tias uma igreja evangélica.

3.1 O Grunge, o modismo, o gosto, a marca...

Seus músicos e bandas preferidos faziam parte de um movimento musical que eclodiu na cidade de Seattle (EUA) entre o final da década de 1980 e o início dos anos 1990. Portanto, não estavam no auge do movimento e de certa maneira soavam datados. Tratava-se das bandas mais famosas daquele que se denominou o movimento *grunge*.⁴⁶ Entre as preferências de Priscila se destacavam ainda outras bandas que não fizeram parte do movimento em si, porém as sonoridades apresentadas pelas respectivas bandas guardavam bastante semelhança com as precursoras do movimento.

Penso que uma breve digressão, a respeito de toda a constituição do movimento, poderia nos ser útil para entender uma maior fração do apelo de Priscila por suas escolhas musicais. E especialmente à sonoridade (das bandas) que

⁴⁵ Sobre essa ideia, bem como as associações oriundas do analista cf. BOLLAS, Cristhopher. *Sendo um personagem*. Rio de Janeiro: Revinter, 1998.

⁴⁶ O *Grunge* era um estilo que se diferenciava do rock que era tocado na época. Foi preciso dar um nome a essa explosão musical, que estava se tornando a nova moda, e *Grunge* (que quer dizer *sujo* em inglês) foi o escolhido. *Grunge* foi na verdade um nome sugerido pela mídia – e adotado pelo público – a essa explosão de bandas oriundas de Seattle e suas proximidades. As bandas na verdade não possuem, necessariamente, semelhança musical; cada uma possui influências diferentes e características particulares, como em qualquer movimento. No entanto, existe evidente semelhança nos temas e comportamento destas bandas. Associam-se ao *grunge* bandas como *Nirvana*, *Alice in Chains*, *Soundgarden*, *Pearl Jam*, *Stone Temple Pilots*, *Mudhoney*, *Temple of the Dog* e outras de sucesso mais discreto no meio. (baseado na *Wikipedia*). (Cf. CD anexo)

poderiam ser relacionadas à esfera psíquica da paciente. Ou seja, de modo mais específico, sua afetação psíquica oriunda desse estilo de música.

A cidade de Seattle em Washington, é considerada o berço do movimento. Possui um clima muito peculiar: registra 0º ou menos no inverno e 23º, 25º no verão. Chove em média 200 dias por ano, o índice pluviométrico é elevadíssimo. A cidade carrega a fama de ser um lugar onde coisas estranhas acontecem. Muitas estórias sobre OVNIS e cerimônias ocultistas – bem como “dar” ao país uma boa quantidade de *serial killers* – fazem parte dessa cidade com 369,2 km² de extensão cuja população é de pouco mais de 570.000 habitantes (censo 2000).

Seattle não era uma cidade que recebia grandes bandas de sucesso em seus arredores. Na época (final dos anos 1980) tais bandas não faziam *shows* na cidade por julgarem ser um “mau negócio” subir até a região noroeste para uma única apresentação. Por conta disso, nunca existiu um circuito de grandes apresentações na região; não que não houvesse bandas locais, mas eram escassas. Em geral eram bandas *Punk* ou de *Heavy Metal* apresentando um visual extravagante com aqueles cabelos armados e pontiagudos e muitas correntes. Não havia nada original, novo propriamente. Poderíamos dizer que se tratava de releituras de movimentos e modismos do passado.

Poucos *shows*, aliado ao fato de chover o tempo todo, faziam com que os garotos, principalmente, da cidade enclausurassem-se em porões com amigos, vizinhos, colegas de rua ou da escola e comesçassem com isso a inventar músicas, a criar um som barulhento formando bandas.

A quantidade de bandas formadas na cidade se explica (de maneira lendária) pela relação com o clima chuvoso, deixando a cidade com ares sombria e tediosa. Conta-se que a falta de ocupação de muitos garotos era, invariavelmente, “corrigida” ao formarem uma banda. A ideia era de fato “fazer barulho”. Não havia compromisso com a estética musical, com melodia, ou campos harmônicos: tratava-se de um som “nu e cru”. Inclusive sem preocupação com estilo/moda, se vestiam no palco como no dia-a-dia, dispensando figurino específico e previamente elaborado.

Certamente, o clima citado, penso, não é suficiente para elucidar as razões de o movimento ter se concentrado em determinado espaço geográfico. Há hoje, por exemplo, na internet, milhares de menções ao movimento dando conta, cada fonte à

sua maneira, das motivações musicais e afetivas da “construção do movimento *grunge*” naquele determinado espaço. Creio que não são tão seguras como fontes bibliográficas, uma vez que a “verdade” fica por conta das singularidades de cada “intérprete”, jornalista ou não, que expôs sua visão a respeito do *grunge*. Não obstante, o clima parece ser uma questão, ainda mítica, considerável na formação desses grupos.

Em pouco tempo as bandas começaram a se juntar para alugar galpões com intenção de realizar seus próprios *shows* fora de suas garagens. A partir disso, então, surge uma cena roqueira em Seattle. Desta vez, sem as comuns “imitações” ou explícitas influências de outros movimentos. Parecia de fato, nascer algo que mais tarde se chamaria de inédito, mesmo com a reserva de que ineditismo em música é muito relativo. Fiquemos então com a palavra *criativo*. Sim! Algo originalmente criativo nascia naqueles arredores.

O curioso é que todas as bandas tinham consciência de que estavam apenas se divertindo, de que a terra dos contratos milionários era a Califórnia e de que ninguém iria até Seattle para contratá-los; ingênuos, como se verá depois; afinal, todos, ou grande parte desses que “fundaram” o movimento, conheceriam a fama, o sucesso e o dinheiro resultante do descompromissado e barulhento período musical. Um contrassenso, já que originalmente não corriam atrás desses elementos. Tornar a música conhecida, vender 500 ou 1000 cópias de um disco, transitar por clubes e levar uma vida sossegada sim, coincidia com a “ideologia” *grunge*. Ou seja, aversão à fama, já que com ela viriam as armadilhas da responsabilidade, sem dúvida, a última coisa que desejavam.

Na maior parte das vezes, as letras das canções são depressivas ou melancólicas, ou ainda (como a própria cidade que abrigava esses garotos) podem ser classificadas como sombrias e tediosas, além, é claro, de apresentarem um quê de rebeldia, invariavelmente presente nas canções de *rock*.

Camisas de flanela com mangas longas, em geral quadriculadas, sobre camisetas velhas e, de preferência, mal conservadas, calças *jeans* rasgadas, tênis *all stars*, bermudões, coturnos velhos e jeito “largado”, eram componentes do visual desses jovens no início da década de 1990. Aliás, tal imagem até hoje se associa ao movimento [cf. “Anatomia do *Grunge*”, anexo 1]. Priorizavam a simplicidade e não a ostentação. Mas não é necessário estar a caráter de algum estilo para segui-lo.

Muitos fãs com visual extravagantes, ou não, foram conquistados ao longo das produções sonoras lançadas por essas bandas.

Os especialistas (em geral críticos musicais) costumam dizer que, na verdade, o *grunge* seria uma combinação sonora entre *punk* e *heavy metal*, influenciados pelas guitarras “pesadas” do metal da década de 1970 e certamente por letras baseadas no *punk* também da mesma fase. Assim como a atitude dos jovens seguidores.⁴⁷

A sonoridade produzida pelas bandas do movimento era no início bem mais “pesada” se comparado a bandas da chamada segunda fase. O abuso das distorções de guitarra é frequente nas gravações, bem como a dinâmica *punk*, tocando as músicas de maneira muito rápida e invariavelmente bem curtas. Ou seja, arranjos simples sem grandes preocupações com a estética musical. As bandas da segunda fase que teriam talvez na banda *Nirvana* como melhor exemplo, ainda que mantivessem a estrutura de um som “sujo”, traziam algo mais melódico como componente, ou melhor, novo ingrediente aos altos índices de decibéis propositalmente presentes, especialmente nos *shows*. [*cf.* anexo, CD com seleção de algumas músicas das bandas que marcaram o movimento].


Havia nas bandas uma característica muito singular, também intencionalmente mantidas nas gravações em estúdio, qual seja: a aspereza produzida nas garagens e nos porões dos ensaios. Resumindo: eles tocavam músicas despretensiosas, desconstruídas e exageradamente barulhentas, por vezes inclusive, assumidamente desafinadas promovendo apresentações sem mesmo terem ensaiado anteriormente.

Esses jovens criavam selos, bandas, fanzines, se autoproduziam criando uma efervescência *underground*. Tudo de maneira muito natural, sem planejamento (nada incomum entre adolescentes de grande parte mundo). As misturas sonoras, barulhentas também lembravam o *hard rock* da banda *Black Sabbath* com pitadas da estética e das atitudes *punk*, vale repetir: um som agressivo e barulhento. Nada muito diferente do som *underground* já presente na cena norte-americana.

⁴⁷ Importante diferenciar que *punk* e *metal* além de distinguir um estilo/moda, movimento, também servem para nomear o gênero musical. Muitas são as definições, e nem sempre congruentes. Para os mais interessados sugiro a leitura de dois interessantes títulos que rastreiam os movimentos e suas peculiaridades com bastante clareza e correção: *Punk: Anarquia Planetária e a Cena Brasileira*, (Silvio ESSINGER, Editora 34, 1999) e *Heavy metal: guitarras em fúria*, (Tom LEÃO, Ed. 34, 1997). Interessa-nos saber aqui que tal mistura teria influenciado o modo *grunge* de tocar os instrumentos.

Teoricamente, o que se começou a fazer de diferente foi inverter a escala de notas das canções dos Sex Pistols e a dar um ar mais compassado, mais Sabbathiano por assim dizer. Foi essa sonoridade que veio a ser chamada mais tarde de "*grunge*", coisa que na época ninguém pensava em nomear. (OLIVEIRA, 2002, p.1)

Esse, então, era o contexto musical no qual estavam inseridas as bandas veneradas por Priscila, a quem voltamos agora propriamente. Digamos que a fase dos *piercings* desencadeou em Priscila o interesse por tatuagens. O estúdio, onde fizera a colocação de *suas jóias*, também estava repleto de tatuadores expondo seus trabalhos e modelos, enfim, como ela dizia, *instigando sua vontade*.

Cada vez mais seduzida com a ideia, decidiu, finalmente, tatuar um signo musical em seu pé. Uma clave de sol []. Mostra com orgulho a marca que a liga com a música, *pois música é uma coisa de pele, visceral, toca e te atravessa*. Algum tempo depois, tatuou o mesmo desenho num dos braços. Depois, ainda, tatuou o que chamou de *matar dois coelhos com uma cajadada apenas*, a sigla P.J. que, além de compor as iniciais de seu nome, também significariam as iniciais de sua banda preferida, qual seja: *Pearl Jam*.⁴⁸

Sua análise caminhava, de certo modo, produtiva. Ela conseguia formular, cada vez mais, com maior precisão, suas questões. O círculo acadêmico também parecia proporcionar boas reflexões a respeito de sua própria constituição. *Vivia a teoria e a prática*. Agora, entendia que estava ali, não por um *mero conselho* de seus professores. Parecia realmente entender o significado, a importância e as dificuldades implicadas num processo como este. Tudo o que se pode esperar emergir num processo analítico ali estava.

Tudo, exceto um "senão". Toda proximidade com qualquer assunto que remetesse a seu pai era imediatamente desviado, rechaçado e não havia intervenção que a fizesse falar sobre ele. Parecia existir um anteparo sonoro e visual que impedia o acesso à figura paterna. Foram meses de esquivas, digamos, naturais, pois o analista a deixava à vontade para conduzir a fala e as respectivas reflexões. Hoje, penso que esse meu "disfarçado" desinteresse tenha sido um agente provocador de sua fala cifrada no primeiro momento.

⁴⁸ *Pearl Jam* foi um nome surgido aleatoriamente a Eddie Vedder (vocalista da banda). Sua avó se chamava Pearl e era casada com um índio que influenciou seu estilo de cozinhar. A lenda diz que ela criou uma receita de geleia que continha um alucinógeno, batizada pela família de *Pearl Jam* [geleia de Pérola]. (SANCHES, L. *O movimento grunge*, 2004.)

Numa sessão muito silenciosa, disse quase ao término que *tinha algo a confessar* – Imaginei que fosse um novo *piercing* –, *mas que não gostaria de falar com detalhes sobre aquilo, depois que me contasse*. Pediu que eu não perguntasse a razão e que, assim que contasse, ou melhor, assim que me mostrasse, terminaríamos a sessão. Concordei, garantindo-lhe que acabaríamos ali, porém disse a ela que, para o processo, sua decisão de contar tal segredo (fosse o que fosse), parecia importante demais para não ser comentada. Penso que esse meu comentário tenha *a posteriori* surtido algum efeito. Ainda que, obviamente, ela demandasse falar sobre aquilo até então inominável, o que, naturalmente, acabou acontecendo no encontro seguinte – só concretizado depois de três faltas consecutivas.

Finalmente disse-me *que não tinha dúvidas quanto ao meu conhecimento na língua inglesa* e levantando-se do divã, postou-se virada de costas à frente de minha poltrona um pouco distante (talvez tímida), entretanto, perto o suficiente para que eu lesse logo acima da altura da cintura da calça a frase tatuada em círculo: “*The picture kept will remind me*”.⁴⁹ A forma circular da disposição da tatuagem demandou-me alguns segundos para decifrá-la. Abri a porta, em silêncio, como combinamos, e nos despedimos. Imediatamente escrevi a frase.

Meu paciente seguinte telefonou cancelando a sessão, tempo que passei procurando a frase em *sítes* de busca e música na internet. Algo me fazia acreditar que se tratava de um verso de alguma canção de sua preferência. Não tive muito tempo, nem paciência para continuar a procura ali, porém, suas faltas seguintes, como já enunciei, me deram mais tempo para pesquisar. E encontrei a seguinte música de autoria da banda *Pearl Jam*:

⁴⁹ “A foto guardada vai me fazer lembrar”.

Daughter*Alone**Listless**Breakfast table in an otherwise
empty room.**Young girl**Violins**Center of her own attention.**The mother reads aloud, child tries
to understand it**Tries to make her proud.**The shades go down, it's in her head.**Painted room...can't deny there's
something wrong...**Don't call me daughter, not fit to.****The picture kept will remind me.****Don't call me daughter, not fit to.**The picture kept will remind me.**Don't call me...**She holds the hand that holds her down.**She will rise above.**Don't call me daughter, not fit to.**The picture kept will remind me.**Don't call me daughter, not fit to be.**The picture kept will remind me.**Don't call me...**The shades go down...the shades go down...**The shades go, go, go...*

Traduzindo:

Filha

sozinha
desatenta.

a mesa de café da manhã
num quarto vazio diferente
menina jovem
violinos

centro de sua própria atenção.
a mãe lê em voz alta e a criança

tenta entender,
tenta deixá-la orgulhosa.
as sombras descem, está na sua cabeça.

Quarto pintado... não dá pra negar

que há algo errado...

não me chame de filha, não combina.

a foto guardada vai me fazer lembrar.

não me chame de filha, não estou pronta pra isso

não me chame
ela segura a mão que
permanece com ela

Ela subirá ao alto

Não me chame de filha, não estou pronta para isso
a foto guardada vai me fazer lembrar.

Não me chame de filha, não estou pronta para isso
a foto guardada vai me fazer lembrar.

Não me chame...

As sombras descem... as sombras descem...

As sombras vão, vão, vão...

3.2 Escutando a música

A música *Daughter*⁵⁰ é tonal, o que quer dizer que sua construção se caracteriza, principalmente, sobre os fundamentos da tonalidade. Ou seja, trata-se da relação entre as notas e os acordes de uma “peça” com determinada centralidade designada tônica.⁵¹ Composta em *Sol* maior (G), releva a simplicidade da harmonia do violão e da guitarra, que basicamente atuam em *Sol* maior e *Sol* maior com 4ª (G4), deixando o contrabaixo exercer a função de instrumento melódico da composição. Isso significa dizer que o trabalho do baixo juntamente com o da bateria é “frasear” melodicamente como uma espécie de sustentação para o vocal, soturno, porém doce. Tal fraseado é claramente percebido quando a música muda sua harmonia para *Mi* menor com 7ª (Em7), pontuando, a partir de então, em *Mi* menor com 6ª (Em6).⁵²

Basicamente o violão e a guitarra atuam em *Sol* (G) e criam essa tensão quando passam para *Em7* (6º grau da escala de *Sol maior*). Vale dizer que o 6º grau de todo o campo harmônico cria uma tensão natural e quem resolve essa “tensão” é o contrabaixo que trabalha como um contraponto da linha melódica do vocal para voltar novamente à nota *Sol* (G).

Daughter revela a simplicidade de uma música tonal bem resolvida, aliada ao vocal denso com uma mensagem musical bem simples, não obstante sofisticada, já que não perde nenhum atributo por ser tonal; não é maçante, chata ou cansativa. Notadamente a letra cantada é repetida, praticamente despercebida já que a suave,

⁵⁰ Sugiro ao leitor que ouça a música, faixa número 1 do CD anexo, antes de continuar a leitura.

⁵¹ [A música tonal] “Começou a perder espaço no final do século XIX com a incursão de diversos compositores pelos caminhos da atonalidade, novas trilhas abertas por compositores como Wagner, especialmente na obra *Tristão e Isolda*. A partir do abandono gradual do conceito de tonalidade, que vigorou por quase três séculos, surgiram definições como atonalismo (ausência ou indefinição de tonalidade), a pantonalidade (expansão dos limites do conceito de tonalidade), a bitonalidade (emprego de duas tonalidades justapostas) e a politonalidade (múltiplas tonalidades)”. (DOURADO, Henrique. *Dicionário de termos e expressões da música*. Ed.34, 2004.) Em se tratando de *rock* e música *pop*, é comum observar o trânsito de alguns artistas pela atonalidade, (o americano Frank Zappa talvez seja o maior exemplo desse percurso), porém é realmente na via da tonalidade que transita a maioria esmagadora das bandas comerciais de pouco ou grande sucesso. Ou seja, apresenta uma tonalidade definida, uma hierarquia entre as notas utilizadas, girando em torno de uma principal. Certamente *Pearl Jam* ocupa esse rol.

⁵² Rápido glossário: *harmonia* é a combinação de notas musicais soando simultaneamente, para produzir acordes. O termo é usado para indicar notas e acordes combinados e, também, para determinar um sistema estrutural de princípios que governam suas combinações; *melodia*, de forma genérica é certa sequência de notas organizadas sobre uma estrutura rítmica que encerra algum sentido musical. *Ritmo* é a subdivisão do tempo em partes perceptíveis e mensuráveis, ou seja, a organização do tempo segundo a periodicidade dos sons (DOURADO, *ibidem*, 2004).

porém vigorosa harmonia ‘pontua’ e quebra a marcação do tempo rítmico. Não é aleatória, pelo contrário, mantém um ciclo. Tem um centro tonal específico gerando um "percurso" harmônico e melódico com tensões e repousos.

Foi registrada em versão de estúdio pela primeira vez em 1993, lançada no segundo álbum da banda intitulado *Vs.* Seu compasso é quaternário.⁵³ Os instrumentos utilizados na gravação original são: violão de aço, baixo, guitarra, bateria e o vocal propriamente.

Resumindo: simplicidade e sofisticação são as características mais marcantes da composição.

Os sites relacionados ao *grunge* e especialmente ao *Pearl Jam* trazem a música apresentada como uma espécie de “hino da banda”, de modo que nunca fica à margem das apresentações ao vivo. Ela é sempre cantada/tocada nos espetáculos dos quais participam.⁵⁴

Já a letra da canção é, sem dúvida, hermética. Provavelmente traz referências muito pessoais a respeito de seu compositor. Restam-nos, entretanto, apenas elucubrações a esse respeito.

Parece haver uma ideia de uma mudança, não se sabe o que a mãe está lendo em voz alta para a criança entender (como muitas vezes teria a mãe de Priscila contado histórias sobre seu pai? E esta ensurdecida pelo abandono não teria ouvido). Há uma mão que segura uma pessoa. Há algo errado, que não dá para saber o que é. O que será que a filha sente? Por que pede para não ser chamada de filha, porque não se vê capaz desse papel (*not fit to be*)? Como isso está no refrão e é a mensagem mais intensa e, naturalmente, traduzindo a letra, ficamos tentados a interpretar se Priscila se identifica com o conteúdo abordado na canção ou se se ateve apenas ao verso sublinhado, aquele que tatuou: “*The picture kept will remind me*” (a foto guardada vai me fazer lembrar). Todas essas são hipóteses para uma rasa interpretação, já que não sei exatamente, como se verá mais adiante, se Priscila tomou a letra ou apenas o verso para “identificar-se”.

⁵³ Compasso é unidade métrica musical formada por grupos de tempos em porções iguais; compasso quaternário significa dizer que essa unidade tem quatro tempos.

⁵⁴ A banda ainda é atuante e recentemente comemorou 20 anos de carreira lançando um CD com músicas inéditas.

Na letra da canção e na vida de Priscila, fundamentalmente, sobra um retrato para ser lembrado. Diz ainda para não ser chamada de filha (*Don't call me daughter*), pois não se sente filha de um pai que a abandonou, não combina (*not fit to*) sentir sua falta, mas sente, pois ritualiza a foto, único objeto que garante alguma relação possível.

Lembro que a paciente, desde que começou a questionar (segundo ela, uma ou duas vezes) sobre o paradeiro do pai, teve *um prêmio de consolação* doado pela mãe: *a foto velha, na qual ele aparece abraçado com mais quatro amigos*. Tal foto está guardada dentro da bíblia.

Cabe outra digressão. Até os 17 anos, Priscila foi assídua frequentadora de cultos religiosos, estimulada pela mãe e pelas tias. Só questionou sua crença quando no curso de geografia; “*Eram muitos estímulos que me afastavam cada vez mais dos dogmas religiosos*”. Aos 19, já não sentia nenhum interesse pela comunidade religiosa que frequentava. Desde então, sua *bíblia não é aberta*. Há quanto tempo a foto do pai está ali alojada? Ela, novamente, *não sabe dizer ao certo*. Não tem lembrança de que tenha sido ela a colocar lá, tampouco soube precisar desde quando guardada lá está. Ela vê a foto? *Não*. Trata-se de uma lembrança traumática, como se verá mais adiante.

Evidentemente, com a exibição da tatuagem, seu pai veio à tona, mas por enquanto tratava-se apenas de fantasias minhas, porque, que sentido teria para ela? Conhecia a letra de fato? Dissera-me que estava aprendendo inglês com traduções de músicas que gostava...

Sua ascensão era notável. A menina humilde conquistava espaços profissionais colhendo frutos que ela mesma havia plantado. *Infelizmente*, não havia na (desmembrada) família nenhum traço de reconhecimento, regozijo, a respeito de seus feitos. Parecia-me que a música era tida como único suporte que a sustentasse *de bem* com as adversidades encontradas na vida. Dizia sempre: estou “*de boa*” com a vida.

Para ela [e isso não é exclusividade desta paciente], sua vida estava repleta de ilustrações musicais. Era como se cada letra com a qual se identificava, ou que a identificava, desse a ela mais força e vontade de prosseguir na luta por seus objetivos. As ilustrações musicais também se davam pelo som, ou seja, Priscila não

dependia exclusivamente das letras das canções para entendê-las ou apreciá-las. Muitas das músicas que ouvia, eram (segundo seu relato) estranhas, no que se referia ao entendimento das letras, mas “*o som me pega*”, dizia. “*Sempre tem algo no ritmo que me envolve e aí viajo no som da música*”.

Priscila comentou a vontade que pairava em alguns de seus devaneios de tatuar-se inteira com frases como esta, que a explicassem. Que ilustrassem sua história. Disse ter assistido a um certo filme no qual uma personagem se tatuava para se lembrar de quem era realmente.⁵⁵ Porém, sabia que não era uma boa ideia de fato, pois lhe causaria certos problemas, sem contar que *sua mãe morreria do coração*.

Sim, disse, meses após revelar-me a tatuagem: “*acho que é sobre a foto que tenho guardada, eu não o conheço, mas ele é tão parte de mim...*” “Acha?” Perguntei, ela então silenciou, chorou como nunca teria chorado *na frente de nenhuma pessoa*. Soluçando disse ter certeza de que era isso, mas que tinha vergonha de admitir, pois não conseguia ser orgulhosa a ponto de realmente ignorar a existência do pai/ausente. Agora marcado para sempre, presente na pele.

Certo dia, assistindo TV, salvaguardado pelo controle remoto, eu me deparei com um programa exibido pelo canal *People & Arts* intitulado *Miami Ink*.⁵⁶ Tal atração se propõe a contar as histórias que estão por trás da vida de cada tatuado ou de cada tatuagem a que os participantes do programa se submetem durante a exibição.

O que de fato me chamou a atenção foi a frase que ouvi assim que sintonizei o canal: “*Faço tattoos, pois, assim como a música, ela é trilha sonora para nossas vidas*”. Ouvi de outro participante, na verdade um aspirante a tatuador: “*As pessoas que aparecem aqui para se tatuar estão sempre querendo dar sentido a alguma história de sua vida com a imagem que imprimirão no próprio corpo. A imagem está sempre relacionada a uma história de vida. É como dar voz a uma coisa que não poderia se dita*”. E arremata no final do programa: “*As pessoas gostam de se tatuar para lembrarem-se do que superaram*”. Essa imagem pode ser análoga à música, já

⁵⁵ Provavelmente trata-se do filme “Amnésia” (*Memento*), de Christopher Nolan, 2000.

⁵⁶ Atualmente o canal chama-se *Liv*, pela curiosidade sugiro uma visita ao *síte* oficial do programa: <http://tlc.discovery.com/fansites/miami-ink/miami-ink.html>

que grande parte das pessoas encontra nesta [música] uma espécie de organizadora de indizíveis.

A música é um modo ímpar de dizer o que não pode ser falado, de ouvir o inaudível.

Lembrei-me, então, inevitavelmente, da paciente e passei a assistir, sempre que possível, ao programa semanal. Não como um exercício, mas fundamentalmente pela curiosidade nessa prática tão fascinante e, ao mesmo tempo, estranha. Talvez, “estranha” não seja, de fato, a melhor palavra para expressar tais impressões, pois, em certo sentido, remeter-nos-ia à ideia do espectro freudiano, “o fantasma”; ainda assim o antônimo de fascínio não parece ser suficiente para explicar as tantas outras sensações eclodidas diante das mais diversas formas e tamanhos de tatuagens exibidas em centenas de milhares de corpos mundo afora.

A tatuagem tem uma importância etnológica que está além dessa discussão. Presente em culturas diversas, essa “arte do corpo” exhibe um traço essencial do ser humano que se refere à necessidade de processar e significar suas vivências e experiências e “dar-lhes” alguma forma de expressão. Muitos são os significados atribuídos à tatuagem que apresenta múltiplas funções nas culturas:

Já utilizada como sinal de realeza; como símbolo de devoção religiosa; para marcar a transição da adolescência para a fase adulta, como distintivo de um clã ou tribo, como meio de identificação pessoal ou uma forma de demonstrar valor ou virilidade; como estímulo de atração sexual; como talismã para afastar os maus espíritos, como parte necessária de ritos funerários, para diferenciar a mulher casada da mulher solteira; como demonstração de amor, como forma de marcar e identificar escravos ou marginais. Também usadas como fator curativo ou preventivo. (REISFELD, 2005, p.22)

Para Priscila, a tatuagem teve – e tem – um papel que representa suas escolhas. Tal traço a marcou, literalmente. Voltarei a esta afirmação.

No programa televisivo, anteriormente comentado, a reprodução de imagens-retratos de “pessoas queridas” é uma constante. Seja do filho, do pai, da mãe, do namorado, ou ainda o nome da pessoa, representado por caracteres orientais ou arabescos, por exemplo.

Também no programa, tatuagens com os nomes ou com os desenhos das fotos dos entes queridos mortos – fielmente reproduzidas pelos excelentes artistas-tatuadores – fornecidas pelos que querem ser tatuados, igualmente, não só intensificam as lembranças daqueles desaparecidos, mas os mantêm vivos e eternos, marcados na pele destes que os perderam.

Modismo entre as celebridades, a criação desses “laços de sangue” (afinal, trata-se de perfurações sequenciais de agulhas que marcam o desenho e o fazem sangrar para somente depois cicatrizar) é muito mais comum do que se poderia imaginar, é só atentar para o alto índice da população que se tatua.⁵⁷

Entre os adolescentes, as maiores motivações para realização de *piercing* ou tatuagem são: a procura de uma forma de se exprimir personalizada, fazer uma prova de coragem e seguir uma moda. Além disto, são citados a pressão dos pares e o desejo de pertencer a um grupo. Para os estudantes, a arte corporal é um meio para criar seu próprio ritual de passagem à idade adulta, lá onde as sociedades nada haviam previsto para eles. Na maioria das vezes o uso do *piercing* nada tem a ver com um ‘prazer na dor’, mas a dor que acompanha o *piercing* não é mais que um efeito secundário — importante — necessário a um ritual de passagem bem-sucedido. Destas motivações, a principal é a busca de uma individualidade, de uma identidade pessoal. (GORENDER, 2008, p.40)

Tatuagens e *piercings* atraem o olhar do outro e expressam a ruptura com limites; Por vezes é atribuída a essa “inclinação narcisista” a busca por marcar o corpo. Porém tal análise precisa ser feita com cautela, porque de tão geral acaba perdendo seu fundamento. Se o uso das marcas corporais tivesse como explicação algo inerente exclusivamente a nossa sociedade, como entender seu uso tão milenar e abrangente? São curiosas as maneiras como nos representamos, em diferentes lugares e relações.

As marcas corporais são formas de produzir zonas e recortes que representam, ao mesmo tempo, limites e traçados. Esse funcionamento testemunha a necessidade constante de reconstituição de nossos orifícios. Estes são como bordas, que compõem a erotização resultante do funcionamento de nossas pulsões. São os limites que constituem a relação do corpo com o ambiente, com o outro e com a realidade, formando passagens interior/exterior, tanto separando como

⁵⁷ Dados de 2006 do *Sindicato das Empresas de Tatuadores e Body Piercing do Brasil* (SETAP) apontam que, até então, 25 milhões de pessoas eram tatuadas no país. Certamente esse número, agora em 2010, tenha avançado significativamente.

confundindo nossos limites ou permitindo ao mesmo tempo a reunião – ou comunhão – com o outro. (COSTA, 2003)

Nosso erotismo se apoia nessa ambiguidade constante de fusão/distanciamento, por meio do exercício de nossos orifícios: boca, ânus, olhos, ouvidos.

Para entender o lugar das intervenções no corpo em nossa sociedade, podemos pensar que tatuagens e *piercings* visam tanto a inclusão em “tribos” urbanas, quanto a iniciativa individual de mudar de “estado”, como transposição de tristeza de amores perdidos e lugares desfeitos ou incorporação de coragem para mudar.

Pensando em sua função para essas pessoas, vemos o quanto pode funcionar como busca de um lugar. A tatuagem pode funcionar nesse caso como possibilidade uma contenção.

Nosso corpo é marcado por traços – invisíveis e incompreensíveis, apesar de se expressarem materialmente – que buscam algum destino social. Esse “endereço” se constitui tanto nos amores privados quanto nas situações que envolvem reconhecimento por parte do grupo. Temos sempre de inventar possibilidades de inclusão. A produção de marcas contém um elemento de erogenização: produzir prazer ao se oferecer para o olhar do outro. Mas também pode trazer um elemento de insuficiência e se tornar compulsão, levando à necessidade de repetição incessante. (COSTA, 2008)

No que diz respeito ao olhar, é importante pensar na diferença entre a tatuagem e a maquiagem. A maquiagem também atrai o olhar do outro para o corpo. Mas isso não permite a suposição de algo definitivo, tem mais a ver com a possibilidade de brincar com o engano. Já a tatuagem traz em si a ideia da marca definitiva e, só de forma secundária, “convida” ao jogo do engano.

Se na passagem pela adolescência essa forma de marcar o corpo pode ser suporte de uma singularidade, também temos experiências sociais nas quais as marcas imprimem anonimato.

De alguma maneira, a entrada na cultura pela aquisição da linguagem, mutila, e ao mutilar produz detritos – restos impossíveis de representar. Com esses restos corporais e psíquicos se produz arte e literatura, que é uma forma de

reinscrevê-los na cultura. Muitas vezes fazemos o inverso: interpretamos como detrito o nosso aparente sucesso, o nosso produto maior. Dentro disso, dor e mutilação – ou o retorno de um masoquismo primário, como propõe Freud – ocupam lugares variados na forma como cada um se organiza.

As marcas corporais (tatuagens, *piercings* e escarificações) sempre foram usadas em todos os tempos e na maioria das sociedades. É muito importante poder considerar a história de cada sujeito e a cultura à qual ele pertence. Em cada época, esses corpos têm servido de motivação para retratar a beleza, a saudade, a lembrança ou a nostalgia de algo importante em suas vidas, dando-lhes um sentimento de ligação e pertinência. Se há falhas na constituição do sujeito, devido a uma ausência de cuidados maternos [ou paterno para Priscila], poderá ocorrer um estado de excitação pulsional permanente e difusa, capaz de transformar essa angústia através de um envoltório físico. As mais diversas formas de sequelas deixadas por marcas no corpo, poderiam ser retratadas pela expressão “sofro, logo existo”. Diante desse vazio, a pele servirá de objeto continente para que o conteúdo, ainda que pobre, possa vir a ser construído nela. (HENRIQUES, 2008, p.159)

De volta ao caso e sobre a representação de suas escolhas, Priscila se refere à própria ascensão sempre com orgulho, mencionando, duas ou três vezes, que escreveria a história no próprio corpo em forma de tatuagens. Que história seria? Pergunto.

“Meus passos, as coisas que consegui comprar, meus amores” (Priscila conta que se apaixonou apenas três vezes até então). Aqui um pequeno parêntese: diz que brigou com o namorado, pois ele insinuou que ela devia ter *muitos problemas mentais por ficar tatuando letra de música em inglês nas costas*. Disse, ainda, que ela, cada vez mais, *se comportava como uma relaxada e desleixada, tal como uma adolescente revoltada*. Ela replicava, dizendo que *“tal visual” tratava-se de uma escolha*. E era intencional mesmo, dizia. Romperam, mas reataram.

Creio que não cabe uma interpretação ou mais delonga a respeito da efêmera briga do casal, a não ser observar que tal revelação foi crucial para o mergulho de Priscila na fala a respeito dessas articulações. E eu arriscaria ainda dizer que esse ir e vir, no rompimento com o namorado (já que eram brigas quinzenais praticamente), também se assemelha ao *fort-da* freudiano, bem como o “romper” e “reatar” com a imagem do pai.

Ela confessa que o interesse de conhecer o pai sempre a rondou. Ora isso era tomado por um sentimento muito *frustrante*, ora *desesperador*. Essa *lacuna* em

sua vida era pela primeira vez verbalizada. Dizia, ainda, que *preencher a lacuna não era fácil*. Todas as tentativas de conhecer o pai ou de saber mais sobre ele ou sobre a foto que herdara foram inúteis. Mas ela nunca quis demonstrar desconforto com isso, *sempre se esforçou muito* para não sofrer essa ausência. “*Eu sinto vergonha de assumir que não tenho pai, quer dizer, que ele me abandonou...*” Afirma, inclusive, que talvez essa tenha sido sua força para “*conquistar o mundo*”. “*O meu mundo!*”, exclamava sempre enfática.

Do pouco que se falou sobre a frase tatuada, além de confirmar que se tratava de um verso da música da banda *Pearl Jam*, Priscila também relatou que chegou a pensar em tatuar a imagem da foto em seu braço. Mas a *imagem* distorcida provavelmente *não ficaria boa*. Nesta, uma de suas derradeiras sessões, na qual muito se emocionou, falou bastante a respeito de não sentir rancor, nem ódio, mas, fundamentalmente, da falta. “*Eu não sei o que aconteceu, por que ele se foi, se ele fugiu, se ele morreu, se ele me abandonou, sei lá... sei apenas que não o tenho fisicamente, mas acho, pensando aqui na análise, que esta [tatuagem] foi a melhor maneira que encontrei para tê-lo perto, física e emocionalmente. Mas não acho que foi consciente, sei lá... às vezes acho que foi, às vezes não...*”

Ainda que seu discurso se revelasse bastante enviesado pela “fala da estudante” de psicologia, pareceu-me de uma riqueza que se somou à minha intervenção àquela pontuação: a marca tatuada pode ser a marca que revela a falta, mas agora, inscrita no corpo, preenche a lacuna. Revelando outros indizíveis. Por exemplo, rancor, ressentimento, saudade.

O vazio engendrado a partir da “ausência do pai”. Simples? Óbvio? Talvez. Mas “o buraco” era, sem dúvida, este. O que incomodava e inquietava sua posição no mundo.

A tentativa de capturar seu indizível e amenizar sua inquietação me pareceu bem sucedida. Pôde ser simbolizada. A figura do pai que, segundo o discurso lacaniano, é tratada como metáfora, aqui foi tratada como figura literal, aliás, como o próprio Freud admite de maneira consistente “que reconhece (muitas vezes) o pai como figura literal” (AZEVEDO, 2001, p. 26).

Priscila pôde interrogar-se e descobrir-se. “Encontrou” a foto e agora a exhibe *num lindo [literal] porta-retratos*.

Encontrou também partes de seu mundo interno, e pôde simbolizar esta falta que poderia ter uma outra inscrição não só pela via concreta (corpo) mas metafórica pela foto/ externa-interna.

Certamente, a partir de sua ida ao divã, se livrando de meu olhar, e não precisando mais expor o próprio corpo, inteiro e explícito, (importante lembrar que certa conotação erótica está presente ao levantar parte da vestimenta para mostrar para o analista uma marca em seu corpo) permitia a ela uma distância necessária para criar e reatualizar questões que a perseguiram em seu íntimo. Incomodando-a suficientemente para, por exemplo, calar-se diante de um assunto tão emergente: a figura do pai. E mais: além do erótico, quando exhibe o corpo e a frase marcada na pele para o analista, na transferência, me coloca no lugar da figura paterna a quem desejaria, mesmo que timidamente, exhibir tal marca que denuncia a tão sofrida ausência-presença. Perguntei-me também: Por que a tatuagem foi feita nas costas e não em um lugar mais visível do corpo? Teria a ver com o fato de o pai ter lhe virado as costas? Ela própria só consegue olhá-la através de um espelho, literalmente.

Não é fácil olhar para as próprias marcas, mas, elas lá estão, inscritas. Para mostrá-la a outras pessoas, precisa levantar a blusa ou a camiseta. Precisa desnudar-se, ainda que muito timidamente. A relação com este pai (ou a condição de filha deste pai) é ainda algo difícil e doloroso de se lidar, não é facilmente revelada. O próprio analista tem certa dificuldade em decifrar as letras tatuadas que encerram essa difícil relação. Mas Priscila, na transferência, ainda, ao intuir ou avaliar que eu conhecia a língua inglesa, coloca-me no lugar de um pai compreensivo e acolhedor. Capaz de compreendê-la e decifrá-la? A partir do momento em que faz a tatuagem e a mostra, começa a tentar entender e a decifrar, ela própria, o que verdadeiramente sente em relação ao pai e por que ele se foi?

O espírito da música, que era inaudito e ilimitado, encarnando-se num corpo cujos movimentos vão explorar seus próprios limites, vai cessar de ser invisível para tornar-se visível. Mas essa visibilidade do corpo tem algo de paradoxal: ela só advém por intermédio de um corpo velado, sobre o qual o tapa-sexo nos instrui: tu só és visível porque o real cobrou o imposto que te recorda que, se adquiriste a visibilidade, é porque uma parte de ti adquiriu a invisibilidade" (DIDIER-WEILL, 1999, p. 23)

3.3 Função do pai, Corpo erógeno

Tais fragmentos a respeito do processo analítico de Priscila suscitam uma série de caminhos teóricos a serem percorridos. Alguns poderiam ser considerados clichês pela obviedade ou até mesmo por aparentar fazer uma interpretação pautada em articulações clássicas da psicanálise. Pai, mãe, Édipo, regressão, inconsciente, agressividade (pulsão de morte)... Enfim. Mas o que importa aqui são os fatos, e como eles se deram na articulação clínica, daquele momento de reflexão sobre os fragmentos coletados pela escuta flutuante.

Nesse sentido, Serge Leclaire (1992 [1979]), lançando mão da ideia de *corpo erógeno* e Didier Anzieu (2000), com a ideia de *Eu-pele*, respectivamente, contribuem de maneira significativa para compreensão do que Priscila fez com seu corpo, tomando como inscrição de um dizer musical, ou melhor, de uma afetação musical na sua vida psíquica instaurada de alguma forma em sua pele.

Tomando a ideia de que a pulsão não está determinada apenas corporalmente e que ela é infinitamente criadora de “novos corpos”, Leclaire apresenta a noção de corpo erógeno. Para ele, o corpo erógeno substituiria de modo mais vantajoso algo tradicionalmente chamado de psique. E é justamente para introduzir sua teoria a respeito do complexo de Édipo, que o autor inicia seu texto recorrendo sobre o como a “função do pai”, será útil para entender a configuração triangular.

E para entender a função do pai não se trata da representação clássica e famosa do “pai forte”, ou do “pai fraco”, como figura literal. Disse anteriormente que Priscila tratou assim, como literal a figura do pai, mas penso que só pôde fazê-lo por conta do registro da fotografia. Antes disso a ideia de um pai ausente, morto ou desaparecido certificavam as fantasias de Priscila, que neste último caso a imagem é mais precisa: é nesta conjunção que o pai ou a *função do Pai* estariam melhor representados, embora, certamente não sob a rubrica desta figura do pai de que tanto se fala. “Trata-se de superar a imagem para tentar aprender a função, função sempre alterada ou desviada a partir do momento em que se pretenda dar-lhe como suporte uma imagem ou representação”. (LECLAIRE, 1992, p. 32)

Não podemos desconhecer que os enunciados sobre o Pai na obra freudiana se apresentam em três versões: em *Totem e tabu*, em *Moisés* e em *Édipo*. Por este caminho não seria errado pensar que o estatuto do Outro, nas formulações de Lacan, se apresenta como uma conjunção conceitual destas três versões. Porém isto não seria suficiente se não destacamos a lógica implícita nos argumentos que sustentam essas versões do pai. Isto é, considerar as formulações metapsicológicas que estão alicerçadas nos relatos míticos, inclusive da vivência mítica de satisfação. Ali podemos apreciar a gênese do complexo semelhante (*Nebenmensch*) e o estatuto da Coisa, que não são alheios à formalização desta invenção do Outro (CRUGLAK, 2001, p. 25)

Entretanto, no argumento mítico o corpo se situa no banquete totêmico, o corpo a ser devorado é o corpo do pai assassinado. Pai morto que se tornará pai simbólico. “O substituto como símbolo, o totem no relato do mito, no lugar do pai se fará lei; um pelo outro a morte se simboliza”. (CRUGLAK, 2001, p. 39)

A ausência paterna na constituição de Priscila, ausência que na verdade, como se viu, é marcada (literalmente) pela “presença tatuada” do pai, que outrora “não existia”, pode ser entendida por essa função.

Birman (2006) também colabora conosco ao descrever a cultura da tatuagem disseminada em nossos tempos – altamente buscada pelos jovens –, diante da invisibilidade identitária que os marca a ferro e fogo. E afirma que

A juventude marca seu corpo com tatuagens como formas desesperadas para adquirir alguma visibilidade, isto é, para ser identificada e singularizada. Ao lado disso, procuram se reinscrever em outras linhagens e ascendências imaginárias, denunciando desde modo a fragilidade presente no seu sistema de filiação. (BIRMAN, 2006, p.42)

Então podemos reconhecer que o desamparo que caracteriza a juventude, e aqui especificamente o desamparo de Priscila com a ausência do pai, inscreve dolorosamente em seu corpo “lancetado pelas tatuagens, a sua condição psíquica torturada. Formando assim, a partir da marca em seu corpo, uma complexa sonoridade musical que deu voz a seu sofrimento ‘colado’ na imagem psíquica.

Quando a tatuagem é feita por adolescentes, aparentemente designa um suporte para a circulação social do corpo. A produção dessas marcas tem a ver com a reconstituição de um circuito da pulsão, faz com que o corpo seja libidinizado, mas também, fundamentalmente, representado para o outro, principalmente na captura

do olhar. A libidinização e o suporte representacional permitem dois movimentos: o de pertença a um grupo e o de expressão de um erotismo.

Observando a questão da geração do corpo erógeno de modo mais abstrato, vejo que, estruturalmente, a função paterna se situa entre a singularidade do corpo erógeno e a universalidade da lei. Leclaire fala do

Corpo erógeno como algo singular/individual; da singularidade de um corpo erógeno, do secreto de um fantasma, ou da organização libidinal que, porém, se conjugam com a universalidade de determinados fantasmas preexistentes à existência de determinados indivíduos (fantasmas de sedução, de castração e mesmo fantasmas de assassinato). (LECLAIRE, 1992, p. 38)

O pai como genitor, guardião da lei, fruidor e iniciador são algumas constantes da *função do pai*; o que Lacan (segundo LECLAIRE, 1992, p. 39) tematiza sob a rubrica do Outro é justamente este um que nunca pode encontrar seu lugar no Outro, mas que faz com que o Outro esteja marcado. Nesse sentido, vejo claramente a clivagem de Priscila, que por um lado enxerga a ausência do pai, por outro, nega sua existência.

A função paterna pode ser situada como aquilo que garante a clivagem entre o corpo biológico e o corpo erógeno, aquilo que gera o corpo erógeno, aquilo que assegura a articulação do singular da unidade erógena com a universalidade do discurso – dito de outra forma, que permite que um fantasma origine uma organização libidinal, um fantasma que não é o fantasma original e universal, mas que, de certo modo, constitua um fantasma, que seja realmente o fantasma singular que preside a organização libidinal do indivíduo. (LECLAIRE, 1992, p. 40)

As pulsões estão entre o somático e o psíquico, como postulado por Freud. Para alcançar a visão “nome do pai” é preciso abandonar a ideia de virilidade atrelada à imagem do pai. Trata-se, repito, de uma função e essa se dá num plano simbólico. Assim como a pele marca/simboliza o pai ausente/presente, (soma), a mente se angustia pelas mesmas razões (psíquico).

3.4 *Eu-pele*

Em seu livro, “*O Eu-pele*”, Anzieu (2000), faz inferências importantes a respeito da dupla sustentação para o psiquismo: uma, sobre o corpo biológico, outra, sobre o corpo social (em relação com o ambiente).

O Eu-pele é uma realidade do tipo fantasmático: figurada ao mesmo tempo nas fantasias, nos sonhos, na linguagem corrente, nas atitudes corporais, nas perturbações de pensamento; e fornecedora de um espaço imaginário que é componente da fantasia, do sonho, da reflexão, de cada organização psicopatológica. (ANZIEU, 2000, p.18)

Assim, o autor apresenta o Eu-pele como uma metáfora em que caberiam todas as questões referentes à construção do psiquismo como uma estrutura intermediária do aparelho psíquico: entre a mãe e o bebê, entre a inclusão mútua dos psiquismos na organização fusional primitiva e na diferenciação das instâncias psíquicas que corresponde à segunda tópica freudiana (ANZIEU, 2000, p.19).

A complexidade fisiológica das funções da pele antecipa a complexidade do eu no plano psíquico. Anzieu afirma que a pele é o mais vital dos órgãos dos sentidos, pois podemos viver cegos, surdos, sem paladar e sem olfato, mas sem a integridade da maior parte da pele não nos é possível. Por essa razão pressupõe a existência de relações que tem na pele um meio de representação/relação.

A noção de Eu-pele busca entender como se formam os envelopes psíquicos – cuja metáfora de contenção é a pele, e define o “eu” como uma estrutura de envelope –, suas estruturas, seus encaixes, suas patologias e como, por meio da psicanálise, seriam restabelecidas as fronteiras no sujeito. Por fim o Eu-pele pode ser entendido como uma função continente que dividiria, ou melhor, diferenciaria as zonas interna e externa do corpo.⁵⁸

⁵⁸ Sobre o adoecer cutâneo, Anzieu assinala o arranhar-se como uma das formas primitivas do retorno da agressividade sobre o corpo; mutilações da pele, reais ou imaginárias, como tentativas dramatizadas de manter os limites do corpo e do eu, restabelecendo sentimentos de coesão, juntamente com a sensação de estar intacto. As feridas apresentadas quando da existência de uma doença de pele não poderiam acaso ser consideradas uma forma de mutilação, posta a característica autoimune de algumas dessas doenças? A tatuagem não seria uma ferida imposta também? Afinal, Priscila relatou o quão dolorido foi marcar-se. Dolorido ser marcada, interpretemos. “O sofrimento masoquista, antes de ser secundariamente erotizado e antes de conduzir ao masoquismo sexual ou moral, se explica primeiro por alternâncias bruscas, repetidas e quase traumáticas, antes do andar, da fase do espelho e da palavra, de superestimulações e de privações do contato físico com a mãe e

Como Eu-pele Anzieu compreende, também, a representação que serve ao eu da criança durante seu precoce desenvolvimento, a partir das experiências da superfície do corpo. Corresponde ao momento em que o eu psíquico se diferencia do eu corporal. Toda a atividade psíquica se estabelece sobre uma função biológica. Nesse sentido o Eu-pele se firma desempenhando o papel de interface que marca o limite do que está fora – como um meio de comunicação com os outros, estabelecimento de relações significantes –, e o que está, digamos, dentro dessa superfície inscrita de traços deixados por tais relações.

Há a fantasia de uma pele comum oriunda da experiência amorosa mãe-filho, que se encaminha para um funcionamento cada vez mais separado. Essa etapa requer o desaparecimento da pele comum e o reconhecimento de que cada um tem sua própria pele e seu próprio eu, o que não acontece sem resistência nem dor.

Uma configuração que toma o lugar do corpo e que é a pele, não como embalagem, invólucro, mas como forma sensível e de visibilidade do corpo. A pele tende a funcionar como limite, zona de separação entre o dentro e o fora, fronteira de uma zona de poluição, de interdito, de legislação das práticas do corpo, ordem do simbólico que ajuda a formar a própria identidade.

A pele adquire a função de continente de todo o fluxo de significados e por essa razão o corpo/pele é por excelência, superfície de contato, abertura ao mundo e ao(s) outro(s), lugar de comunicação e partilha.

É possível falar primeiramente de uma correspondência metafórica entre o eu como “envelope psíquico” e a pele como “envelope orgânico”; em seguida, de uma relação metonímica que liga o eu à pele, na medida em que eles se inscrevem ao mesmo tempo como dentro e fora, um englobando o outro.

O fora não é um simples envelope, uma fronteira, mas o próprio lugar da sensação. A importância da pele vem do fato de ela estar em contato com o Outro.

Anzieu vê a pele sempre como pano de fundo e apresenta entre outras funções do Eu-pele, a volta contra si da pulsão agressiva que teria a mãe como objetivo final, exatamente pelo processo de diferenciação. Como não reconhece o

outro, volta contra si mesmo. Isso talvez explique a relação de Priscila e sua mãe, no acordo tácito de não falar sobre o pai com clareza, abertura e sinceridade. (Sobre a agressividade ver adiante pulsão de morte/compulsão à repetição).

A instauração do Eu-pele responde à necessidade de um envelope narcísico e assegura ao aparelho psíquico a certeza e a constância de um bem-estar de base.”... por Eu-pele designo uma representação de que se serve o Eu da criança durante fases precoces de seu desenvolvimento para se representar a si mesma como Eu que contém os conteúdos psíquicos, a partir de sua experiência da superfície do corpo. Isso corresponde ao momento em que o Eu psíquico se diferencia do eu corporal no plano operativo e permanece confundido com ele no plano figurativo. (ANZIEU, 2000, pp. 61-62)

Priscila não teve concretamente o toque do pai (que por meio da tatuagem toca agora sua pele), portanto a carência da carícia pode ser entendida como proibição de se colar ao corpo do outro. Teria a mãe suprido esse contato? O quão seu desenvolvimento psíquico foi afetado, de modo a permitir, ou não, que o envelope psíquico fosse particularmente apropriado?

A capacidade de Priscila suportar e acolher a dor e impotência diante da ausência do pai não era das mais maduras. Seu processo de luto, pelo menos até a inscrição do verso na tatuagem não estava ainda elaborado.

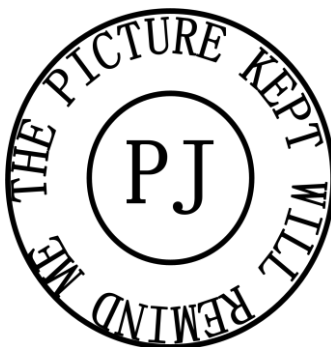
Para elaborar “a morte” do pai foi necessário gerar uma nova relação objetal, capaz de construir uma nova catexia pulsional. Desse modo, inscrito na tatuagem, o pai passa a existir como memória de um passado.

O ponto de partida de qualquer trabalho de luto é a pergunta por quê? Por que comigo, por que a mim acontece isso? Interrogação perplexa dirigida à divindade, às ‘potências obscuras do destino’ – na expressão de Freud, em O problema econômico do masoquismo – à Alguém, versão mitológica dos pais, no patético da ilusão quebrada e, da tentativa, *in extremis*, de recompô-la na busca de uma resposta, ou seja, de um sentido. Foi junto a eles, aos pais, que fomos encontrando os sentidos. Eles não respondiam com o calor de um olhar animado, alegre, a cada movimento nosso? Já a mãe, desde o primeiro sorriso ou primeiro grito, não foi ela que nos ensinou que o sorriso era um sorriso e o grito um apelo? Seria possível pensar que agora ninguém responde, ninguém responde pelo que acaba de me acontecer, que o mundo segue o seu curso, silencioso e indiferente em seu jogo de dados, ignorando meus sonhos mais profundos, inclusive aquele de que nas equações que dizem o acaso e as leis da física, pelo menos alguma letrinha me representasse em minhas aspirações? Onde está o quarto tão familiar, tão habitado, da ‘criança maravilhosa’? Mas nada, a não ser o silêncio barulhento do movimento cego das engrenagens do real, nenhum aceno, só o automatismo mecânico, a repetição muda. É nessa linguagem tão particular, que só a evocação de experiências clínicas

permite, que prossigo aqui, procurando dizer que sentido(s) tem encontrado o conceito de pulsão de morte em meu trabalho de analista. (MENEZES, 2001, p.175)

3.5 Pulsão de morte

A respeito da imagem circular [ver figura abaixo] que a tatuagem de Priscila apresenta, fui levado a uma radical (talvez nem tanto) analogia com a compulsão à repetição.



E aqui, naturalmente, abrimos espaço para discutir a controversa pulsão de morte, tratada por Freud em “Além do princípio do prazer” (*Más Allá Del principio de placer*, 1920). Neste texto, é bom saber, submetido a tantos comentadores de Freud, somos lançados a muitas interpretações a respeito da ideia de pulsão de morte que escolher qualquer definição, sem o devido cuidado, prejudicariam substancialmente nossa compreensão do conceito em sua essência.

Em geral as relações afetivas comportam algum grau de ambivalência, que corresponde à pulsão de vida e pulsão de morte. O domínio da pulsão de vida sobre a pulsão de morte (domínio das *forças de ligação, de construção*) embora possa haver um embate permanente entre ambos os movimentos (de ligação, construção, permanência, de um lado; de desligamento, desconstrução, de outro, é sempre evidente quando as coisas andam bem. Em contrapartida, se há angústia, por exemplo, são necessárias desconstruções que ocorrem em função das adaptações à realidade.

Há, sem dúvida, uma dimensão catastrófica e frágil que circunda a ideia de não pertencer a uma função paterna. O vínculo não estabelecido com um representante de paternidade lança Priscila num abismo de autoagressões.

Podemos falar também em ruptura do vínculo que talvez tenha se formado simbolicamente que promove uma liberação de forças de pulsão de vida e de pulsão de morte, necessitando, então, encontrar novos investimentos no campo de relações objetais do sujeito. Nesse caso, o objeto para um investimento pulsional capaz de absorver cargas libidinais – que seriam originalmente destinadas à relação afetiva com o pai – é a própria Priscila; seu corpo/pele é o objeto de certa agressividade, lembrando que tanto os furos dos *piercings* quanto das agulhadas que desenhavam as tatuagens são certamente doloridos na pele. E, como vimos não são menos desprazerosos emocionalmente (configuração psíquica).

A pulsão de morte se refere à descarga destrutiva aos objetos ou, quando barrada por alguma força, que se reintrojeta e volta contra o próprio sujeito, como autodestrutividade, caso de Priscila.

A destrutividade para com o objeto primário não é apenas, como descreveu Freud, desvio da destruição para o exterior – tão importante quanto isso possa ser –, mas que o desejo de aniquilamento está, desde o começo, dirigido ao mesmo tempo contra o *self* que percebe e contra o objeto percebido, quase indistinguíveis um do outro. (Hanna SEGAL in: “A pulsão de morte”, p.30)

Haveria ódio dirigido ao pai por conta de sua ausência? Por que a mãe sofreria um ataque do coração se visse a filha completamente tatuada? Há diferentes módulos das representações afetivas no caso de investimentos pulsionais, *ciúme*, a *inveja*, a *vingança*, na vertente das relações objetais, e *autoataque*, *depressão*, *desejos suicidas*, na vertente da relação como o próprio eu.

As pulsões são religadas pela construção de outras relações objetais, e podem aqui ser entendidas como vinculadas aos aspectos musicais, isto é, além do próprio corpo, há um investimento direcionado às descargas que a música (especialmente o estilo/gênero) adotada por Priscila provoca (nela).

Como a pulsão de morte tende a descarregar-se sobre algum objeto culpabilizável estaria Priscila se culpando pela ausência do pai? Como se o abandono da mãe e dela respectivamente tivessem sido estimulados pela notícia da gravidez (indesejada, ao menos para o pai)? Se a resposta for positiva, vejo o processo de culpabilização eclodido pela necessidade de justificar o ataque destrutivo ao objeto. Novamente: ela própria.

3.6 A compulsão à repetição

Freud não escapa das duras consequências do período de guerra das primeiras décadas do século passado. Certamente enfrentou difícil situação econômica; comentam seus biógrafos que temia pela sorte do filho servindo no fronte; no mesmo período com mulher adoecida a filha morre, deixando dois netos. E ainda, a febre espanhola dizimando milhares de vítimas, preocupava toda Europa. Sem dúvida um cenário pouco propício para felicidade e, certamente, o momento não inspirava otimismo. É provável que todos esses fatos tenham levado Freud a refletir sobre a “violência” do cotidiano humano, em suas mais diversas manifestações: violência do desejo, do qual a guerra tinha sido uma expressão evidente, violência da cultura que limita o sujeito, submetendo-o a regras que frustram seus impulsos, enfim... No entanto, o caminho pelo qual Freud chega ao conceito de pulsão de morte, em *Além do princípio do prazer*, é outro.

Sem dúvida os numerosos fenômenos ligados a traumas de guerra se refletiam no psiquismo dos pacientes. Esse reflexo se dava mediante a presença de sonhos traumáticos notou Freud. Assim, como considera o sonho uma manifestação do desejo inconsciente, tornou-se necessário postular a existência de um funcionamento psíquico que levasse à repetição de experiências traumáticas, situado além do princípio do prazer, pois, indubitavelmente, nestes casos, não pode ser o prazer o elemento motivador do sonho. Freud constata que, nessas experiências, conteúdos inconscientes reprimidos esforçam-se para se expressar. A primeira experiência a que Freud se refere é aquela ligada aos sonhos que se relacionam às neuroses traumáticas. Trazer o paciente de volta à situação de seu trauma: uma experiência nada agradável.

Freud introduz a novidade trazida pela noção de traumatismo, “em além do princípio do prazer, de que a análise não se limita às representações inconscientes recalçadas, mas que há ‘algo’ que age como o recalçado e que ele chama de ‘sensações e sentimentos’ inconscientes, em todo caso ‘algo que não tem representação’, perguntando-se sobre que via este ‘algo’ poderia tomar para poder ter acesso à consciência. Teria de passar pelas representações pré-conscientes da palavra? Sim, é sua resposta, esta é a única maneira de tornar consciente este ‘algo’ (o trauma, a dor sem representações?) – é preciso passar pelas palavras. Reafirmação dos fundamentos do método, qualquer que seja a elasticidade do fazer clínico. Neles reside a sua especificidade e os fundamentos de sua ética. (MENEZES, 2001, p.169)

Com isso Freud inicia sua reflexão sobre a pulsão de morte tomando fenômenos marcados pela repetição e o fenômeno da transferência como base de seu texto. No livro, percebe e relata ser clara a indicação da existência de algum princípio do psiquismo que vai além do princípio do prazer.

Entretanto, ainda que haja o domínio do princípio de prazer, há maneiras e meios suficientes para tornar o que em si mesmo é desagradável em situação a ser lembrado e elaborado na mente. Mesmo assim, observa Freud, em última análise, estas situações ainda têm a produção de prazer como resultado final. Assim Freud encontra na prática analítica um indício inegável da necessidade de ir além do princípio de prazer e em particular, repito, no fenômeno da transferência analítica.

A compulsão à repetição se origina nas resistências do eu, quando o trauma não é assimilado e não se forma uma representação. Tais resistências funcionam sob a influência do princípio de prazer, pois buscam evitar o desprazer que a liberação do reprimido causaria. Seu objetivo, portanto, não é evitar o desprazer. No caso de Priscila a compulsão à repetição rememora do passado experiências que não incluem possibilidade alguma de prazer, até porque, com seu pai, isso não ocorreu.

Se pensarmos na música como sugere Wisnik (1989, p. 175), relacionada com um traço determinante do tempo que foge à experiência: o não-tempo inconsciente, enquanto tempo não linear, não ligado, não causal, tempo das puras intensidades diferenciais ela resolve, por um lado, a questão do retorno e do movimento de tensão e repouso, fortes marcas do tonalismo, cria por outro lado uma nova problemática que é a repetição. Neste sentido, Wisnik considera que esta é o mais puro traço da compulsão à repetição.

A subjetividade humana instaura-se, pois, a partir da desordem, da falta, da incompletude, que desencadeará um movimento dinâmico pela busca de realização do desejo que não mais terá fim e acompanha o homem nas suas mais diversas produções, invenções e criações, inclusive musicais. “A música está sujeita, como sempre, à flutuação do significante, que oscila entre não dizer nada e dizer tudo, porque, sem portar significados, aponta para um sentido global (universo sonoro que, se não diz nada, diz, de algum modo, um todo)” (WISNIK, 1989, p. 77).

Priscila repetia na transferência as situações indesejadas e emoções penosas, especialmente as que tangenciavam a (não)história com o pai. Indicativo de que em sua configuração a compulsão à repetição tinha domínio sobre o princípio de prazer. Tratava-se de uma ação necessária do inconsciente em realizar o próprio desejo, que, ao ser bloqueado pelo eu, não tem outra saída a não ser repetir-se indefinidamente. A circularidade da tatuagem é uma clara representação dessa repetição pulsional. Não fala do pai, mas ali está ele, marcado. Num eterno retorno, novamente pensando no formato geométrico circular do desenho.

Como explica Mezan (1991), referindo-se ao processo de repetição nas neuroses traumáticas:

Repetir é procurar ganhar controle da situação, e também preparar o indivíduo para resistir melhor a traumas futuros, dotando-o na capacidade de desenvolver angústia e desta forma estar prevenido quando eles ocorrerem (...) Podemos perceber que a repetição envolve uma nova concepção da temporalidade, já que o presente, o passado e o futuro deixam de estar em relação linear e passam a reproduzir-se um no outro como um jogo de espelhos. (MEZAN, 1991, p. 256)

Observando seus netos, Freud apresenta a famosa ideia de repetição nos jogos infantis no qual a criança lança longe de si um objeto, aguardando que alguém volte a apresentá-lo para ela. Neles a criança simboliza, no gesto repetido de jogar longe de si um brinquedo, a experiência de separação da mãe. A criança, inicialmente dominada pela experiência de ser abandonada pela mãe, ao repeti-la na sua brincadeira, assume um papel ativo, como se quisesse controlá-la.

O fenômeno da repetição é visto por Freud como uma experiência não prazerosa tentando receber alguma assimilação psíquica. Uma experiência psíquica elementar, mas que Freud genialmente atesta que a criança estaria elaborando a "perda" da mãe, vivenciada toda vez que esta se afasta dela.

Um dos pontos que parece dos mais estabelecidos da teoria analítica é o do automatismo, do pretense automatismo da repetição, cujo primeiro exemplo foi tão bem mostrado por Freud em *Mais além do princípio de prazer*. Vê-se como age a primeira mestria: a criança abole seu brinquedo, pelo desaparecimento. Essa repetição primitiva, essa escansão temporal, faz com que a identidade do objeto seja mantida na presença e na ausência. (LACAN, 2005, p.35)

Pensando na circularidade da tatuagem de Priscila, e a disposição da frase/verso da música – inscrita de maneira circular, repito – e seu significado (lembrança via foto) são experiências apresentadas em forma de repetição. Sem dúvida envolve sentimentos reminiscetes. Tenho que a repetição é caracterizada pela “lembrança” não marcada pelo prazer, estabelecidos nas primeiras relações de objeto, na infância. O que chama a atenção aqui é a natureza compulsória da repetição, remetida a uma pulsão de caráter primário no funcionamento psíquico.

Tal funcionamento psíquico parece ter a função de restabelecer um estado original, anterior ao atual (que causa desprazer). Então diante de uma ameaça de desprazer no embate com as exigências da realidade, ela é deslocada, distorcida e transferida pelos processos defensivos que se manifestam nos sintomas.

o que insiste em repetir não são apenas as fantasias de desejo recalçadas, mas também, e isto é diz Freud ‘fato novo’, experiências do passado, sem nenhuma relação com o prazer, experiências desde sempre dolorosas tendem também a se repetir na análise. E os neuróticos *‘repetem e fazem reviver com muita habilidade todas essas circunstâncias não desejadas e todas estas situações afetivas dolorosas’*. Entre outras coisas, *‘eles obrigam o médico a lhes falar duramente e a lhes tratar friamente’*, quer dizer, adotar comportamentos em contradição com a neutralidade benevolente própria à função analítica. O analista é levado a agir os seus afetos, incapaz de pensá-los! Trata-se, em suma, de situações em que o analista é deslocado das condições psíquicas requeridas pela escuta e pela necessidade de dar sustentação às solicitações transferenciais.” (MENEZES, 2001, p.165)

A necessidade de reduzir as tensões ao mínimo necessário para a sobrevivência provoca tensão. As excitações, porém, não vêm apenas do mundo externo, mas também do próprio organismo humano. O aumento da tensão evidentemente origina desprazer, que, por sua vez, resulta numa descarga em busca do prazer (alívio). Foi a partir deste processo, que Freud chegou à sua primeira formulação, vale repetir: o que caracteriza o funcionamento do psiquismo é a dominância do princípio do prazer. Mezan afirma ainda que “o desejo é repetição, como a experiência é reencontro; a repetição é o modo no qual o desejo existe e insiste”. (MEZAN, 1991, p. 259)

Priscila reduz as tensões ao tatuar-se, ou as aumenta?

Freud credits a dominância do princípio do prazer na vida mental em razão do aparelho mental se esforçar para manter a quantidade de excitação nele presente tão baixa quanto possível, ou, pelo menos, por mantê-la constante.

O princípio do prazer interage com outro princípio regulador, o princípio de realidade, que está ligado aos processos mentais secundários, processos em que os estímulos pulsionais são vinculados a determinadas representações. Essa é a função do eu: agir como intermediário entre as exigências pulsionais do inconsciente e o mundo externo. Só assim pode evitar que a atividade pulsional se volte contra o próprio indivíduo. Desse modo permite, ao mesmo tempo, que a sobrecarga pulsional seja mantida num estado suportável de tensão e o fluxo pulsional em situação de constância.

Em si, a repetição não apresentaria nenhum problema, se tivesse como objeto experiências agradáveis. Isto confirmaria a predominância do princípio de prazer, sustentada por Freud. Mas, em algumas circunstâncias, a repetição não tem como objeto experiências prazerosas, e sim experiências dolorosas. Como as observadas em Priscila – e nas crianças com o jogo de esconder freudiano (*fort-da*) – que repete, ou melhor, carrega o desprazer/trauma tatuado no corpo.

O objetivo da análise é tornar consciente o que é inconsciente. Este processo, contudo, não funciona se for apenas baseado nas considerações teóricas do analista, por este “comunicadas” ao paciente. Para o processo analítico ter efeito, o paciente é levado pela própria análise a “repetir” o material reprimido como se fosse uma experiência contemporânea, no lugar de recordá-lo como algo pertencente ao passado. No entanto, nem tudo pode ser significado, nem faz sentido, nem tudo é recalado no inconsciente; sendo assim, nem tudo será recordável na experiência analítica. No lugar do não recordável/não interpretável, Freud coloca a compulsão de repetição: em vez de recordar, o sujeito repete, em ato, o que não pôde se tornar consciente, recalado.

As características pulsionais da compulsão à repetição aparecem como uma derivação da natureza mais íntima das pulsões e suficientemente poderoso para desprezar o princípio do prazer. Cada elemento que se repete nessa cadeia deixa de ser idêntico a qualquer outro por ocupar um espaço único.

Por fim, compulsão é, em resumo, uma tendência a repetição de acontecimentos infelizes da infância e é a análise que pode ser agente facilitador da “redramatização” da situação traumática, buscando novos sentidos de representação para cada sujeito. Se as necessidades forem satisfeitas, não há problemas... Cabe ao discurso psicanalítico, quando tais necessidades não são satisfeitas, buscar

entender a impossibilidade de reencontro do repetido com o original (gerando todo o tipo de sintomas neuróticos).

Quando Priscila mudou da poltrona para o divã, o que se passava na análise até então era sua eficiente dissimulação a respeito do pai. Sua ida ao divã, penso, foi determinante para que pudesse *compor sua música* psíquica organizando minimamente a carga desprazerosa na relação paterna.

Após ver o analista e ouvi-lo, passou principalmente a ouvi-lo durante a sessão. Poderia ser um divisor de águas, esse movimento de aceitação plena do processo psicanalítico, tendo introjetado a figura do analista presente. Como ela expressa seu íntimo por meio da música, estava criado o vínculo necessário (ouvir) para ela poder prosseguir no caminho do autoconhecimento.

Quanto ao pai, não foi possível saber se ele a registrou como filha lhe dando o sobrenome e desapareceu, ou se sumiu sem reconhecê-la como tal. Quem, de fato, dá existência ao pai é a mãe que guardou uma foto onde aparecem “cinco pais” em potencial (fantasia inconsciente mais primitiva). A mãe escolhe um deles e o distingue dos demais. Não fosse esse gesto materno, as implicações sobre a falta de um pai poderiam ser bem mais graves.

Não se trata de amnésia, mas de uma lacuna mais profunda, pois ao invés de relembrar, ela tem que criar um vínculo e torná-lo presente, apesar do seu desconhecimento sobre o pai. Além disso, persistem os laços de sangue (elaboração secundária) que passam a ter um destino reconhecido na pele, onde são colocadas cinco *pierçings*...

Ela passa dos *pierçings* para as tatuagens. A pele provê um sentimento de unidade, da individualidade (ser o próprio corpo). Surgem os devaneios de tatuar-se inteira com frases. Como ela dizia: "esse é o meu mundo... eu não o conheço, mas ele é tão parte de mim... esta [tatuagem] foi a melhor maneira que encontrei para tê-lo perto, física e emocionalmente".

Ela falava da frase circular, porém ao escrever pensei nas iniciais. P.J. Como se fosse uma certidão de nascimento inscrita na pele que limita, contém, protege (eu corporal). Como já é sabido, são as iniciais de seu nome, e além de coincidir com *Pearl Jam*, também, coincide, pelo menos a letra “P”, com inicial do

nome de seu pai. “P” de pai, “P” de Pedro... Finalmente ela diz: “... *música é uma coisa de pele, visceral, toca e te atravessa.*”

O pai que nunca viu, nem ouviu pôde ser representado na música *Daughter*. Note-se que a mãe é mencionada, segurando a mão da filha. Mas, há algo errado: a falta do pai que é percebido na foto guardada que servirá de recordação. Na verdade, não fosse a mãe, ela poderia se sentir órfã. No limite extremo, poderia nem ter nascido mentalmente ainda (não me chame de filha, como diz o verso da canção).

... graças ao exemplo de Freud, vocês podem perceber essa coisa simples que consiste em dizer que o símbolo do objeto é justamente o objeto-aí. Quando ele não está mais aí, é o objeto encarnado em sua duração, separado de si próprio e que, por isso mesmo, pode estar de certa forma sempre presente para você, sempre ali, sempre à sua disposição. Encontramos aqui a relação que há entre o símbolo e o fato de que tudo o que é humano é conservado como tal. Quanto mais humano, mais preservado do lado movediço e descompensante do processo natural. O homem faz subsistir em uma certa permanência tudo o que durou como humano, e antes de tudo ele próprio. (LACAN, 2005, p.36)

3.7 Imagem do Corpo

A imagem do ser ou da coisa que amo, odeio, temo ou desejo é sempre falsa. (Juan-David Nasio).

O sofrimento psíquico criado pelo sintoma não seria a percepção endopsíquica de uma alienação de liberdade induzida pela descontinuidade do corpo, do espírito e do sujeito? (Alain Didier-Weill)

Outro autor que contribuiu com esse modo de pensar as marcas que conduziram a vida psíquica de Priscila é J.D. Nasio, via seu recente livro “*Meu corpo e suas imagens*” (2009).

Sua contribuição é muito cara para essa tese, na medida em que cria articulações sobre a marca, imagens que a criança tem do próprio corpo desde sua primeira infância ao se dar conta do Outro nas relações que estabelece com o meio social.

Quando a criança percebe que a imagem que ela dá a ver aos outros é a imagem do espelho, e que essa imagem é ela, que os outros só têm acesso a ela pelo que ela dá a ver, com isso ela privilegia as aparências e negligencia suas sensações internas. (NASIO, 2009, p.21)

Não é possível sentir nenhuma emoção, viva, agradável ou dolorosa sem que, simultaneamente, imprima-se sua representação psíquica. Nasio afirma que “todo vivido afetivo e corporal intenso, consciente ou não, deixa seu traço indelével no inconsciente” (NASIO, 2009, p.25).

Para que uma sensação torne-se constitutiva do inconsciente e possa imprimir sua imagem, são necessárias duas condições: primeiro que seja uma sensação emanando do corpo quando o bebê acha-se em estado de desejo, ou seja, em busca do corpo de sua mãe para nele encontrar ternura e serenidade, e assim saber de modo intuitivo que seu pai, amado por sua mãe, proporciona-lhes uma segurança afetiva. A condição segunda para que uma sensação forje uma imagem duradoura é a repetição.

Com efeito, para que uma sensação deixe sua marca, é preciso que seja frequentemente sentida, repetitivamente percebida e, a cada vez, associada à presença carinhosa, desejante e simbólica dos pais. É apenas assim que uma sensação repetitivamente sentida e emanando de um corpo marcado pela presença da mãe terá suficiente intensidade para gravar no inconsciente uma imagem vivaz, capaz de influenciar para sempre o destino do sujeito. (NASIO, 2009, pp.30-33)

A imagem da emoção não é em absoluto uma figura, “a imagem da emoção não é visual, mas essencialmente rítmica; ela é o traço de um ritmo, a marca em relevo das variações ritmadas da intensidade emocional”. (NASIO, 2009, p. 35)

A imagem inconsciente do corpo em vez de uma linguagem de sensações é uma linguagem das emoções. Sua proposição afirma que a imagem do inconsciente do corpo é uma linguagem de ritmos; “e que falar essa linguagem significa antes de tudo, para o terapeuta, entrar em ressonância com a vibração básica, funcional e erógena dominante em seu paciente” (NASIO, 2009, p.35).

Não somos nosso corpo em carne e osso, somos o que sentimos e vemos de nosso corpo: sou o corpo que sinto e o corpo que vejo. Nosso *eu* é a ideia íntima que forjamos de nosso corpo, isto é, a representação mental de nossas sensações corporais, representação mutante e incessantemente influenciada por nossa imagem do espelho. Em suma tenho o sentimento de ser eu mesmo quando sinto e vejo meu corpo vivo. Eis a ideia motriz da

qual toda nossa obra é desenvolvimento. Para nós, o *eu* é, portanto, composto de duas imagens corporais de naturezas diferentes, mas indissociáveis: a imagem mental de nossas sensações corporais e a imagem especular da aparência do nosso corpo. Sentir viver meu corpo e vê-lo mexer-se no espelho me dá a sensação inegável de ser eu. (NASIO, 2009, pp. 54-55)

A imagem inconsciente do corpo de Priscila afinou-se com a tatuagem. Representante de seu sintoma da falta causada pela ausência e “descaso” do pai em sua história de vida. É possível pensar que o uso afetivo que fez da música, ou do movimento *grunge* em sua história foi fundamental para a compreensão de suas emoções. Priscila usou artifícios, certamente inconscientes para inovar a experiência pretérita da falta. Como se a tatuagem fosse usada como um conjunto de marcas evocando as sonoridades que simbolizam a ausência do pai. Nesse sentido o texto de Nasio também contribui com essas articulações ao afirmar que

... O que importa num tratamento analítico não é a rememoração, mas a revivescência. Quando escuto meu analisando, provavelmente espero que o passado surja, mas quando ele surge através de uma emoção, ele se torna o instante presente mais inédito possível. Quando o passado se reatualiza, não é mais passado, é uma produção. O inverso também é verdadeiro. Quando inovamos, quando realizamos um ato criativo, isto é, quando modificamos nosso meio ambiente e modificamos a nós mesmos, tenhamos certeza, é nosso passado que volta e nossas raízes mais profundas que afloram. (NASIO, 2009, p. 49)

A questão mais importante levantada pela tatuagem, mas não só, pois não se pode abrir mão de toda a articulação simbólica da música, é de como o gênero musical na história de Priscila, somando-se, vale repetir, ao conjunto de marcas afetivas evoca as sonoridades psíquicas que simbolizam o pai ausente.

O mundo dela e do *grunge*. É nele que foi buscar (e encontra) aproximação com aspectos de sua vida. Foi nesse tipo de repertório com características gerais de um ambiente que a atraía que ela pode se reconhecer. Um mundo de *rock*, áspero – ainda que com alguma suavidade –, como talvez sua vida tenha sido emocionalmente até aqui.

CAPÍTULO IV.

O IMPROVISO DE CHARLES

A escuta inconsciente é uma outra escuta, com infinitas possibilidades simultâneas. Nossa escuta é um instrumento musical no qual a obra se completa. (Ignácio Gerber)

Charles tem quarenta anos de idade, é trompetista. Músico de carteirinha (tem registro na O.M.B – Ordem dos Músicos do Brasil). Toca *quase profissionalmente* há vinte anos, em bandas de jazz. Sua ambição musical é comedida, *faz por hobby*. Ensaia com a atual banda uma vez por semana e, eventualmente, se apresentam ao vivo para algumas plateias. Mesmo se intitulando amador, adora a perfeição, exige que os temas tocados pela banda sejam meticulosamente ensaiados, repetidos, às vezes à exaustão, para que fique bem feito, sempre ao seu modo. Ainda que Charles não seja o líder do grupo, às vezes, age como se fosse, razão que o coloca em conflito com outros membros da banda, no entanto, são discussões superficiais e passageiras que invariavelmente se esgotam ao término dos ensaios.

O que mais importa aqui, é ressaltar sua íntima relação com a música, especialmente via o ato de tocar um instrumento. Mesmo tendo outras responsabilidades na vida cotidiana, não seria exagero dizer que Charles “respira” música, o tempo todo, 24 horas de seu dia estão cercadas de ideias musicais, de lembranças musicais e sempre que pode ouve ou toca música.

Como um *bom obsessivo*, tem o melhor instrumento, lança mão da técnica mais apurada para manuseá-lo, limpá-lo e guardá-lo. Nunca o vi tocando, mas, pelo modo como descreve sua relação com a música e o instrumento, não seria arriscado supor ser verdadeira sua virtuosidade musical. Não obstante, nega seu virtuosismo. Diz que sua técnica ao tocar está muito aquém do que desejaria. Embora todos os que o assistam, sempre impressionados, o *elogiam muito, levando-o a ruborizar a face*.

O *estilo Charles de ser, sempre preterido, piorado, falido e fracassado*, é análogo ao autojulgamento que faz sobre a própria capacidade musical. Como

alguns de seus ídolos jazzistas, outrora entregues às drogas e às bebidas – Charles comenta que tais gênios da composição não conseguiram enfrentar *seus fantasmas*. Ele também não, mas, *em vez de drogar-se, se deprime*. “*Não consigo nem compor minha vida*”, diz. Muito já falamos sobre a necessidade (ou não) de que ele tomasse alguma medicação que amenizasse a sensação depressiva que por vezes enfrentou. Era ele quem sempre trazia à tona a sugestão e ele próprio acabava se convencendo de que não era, de fato, necessário [o que quase sempre esteve em acordo com minhas intenções]. Aliás, foi seu explícito questionamento logo nos momentos iniciais da primeira sessão: *se não era o caso de ser medicado...*

Poderia descrevê-lo como um paciente prendado, disciplinado, tomou a análise como uma partitura e passou a lê-la, no início como um leigo das notas, que de fato não sabe o que está “escrito” em cada linha da transcrição musical. Em seguida (ao longo dos meses que se seguiram) com a precisão de um maestro que inclusive brinca com o tempo e andamento da música. Como se verá mais adiante, esse brincar de Charles pode ser entendido como algo mais leve, menos engessado, duro. Algo distante do modo como organiza a própria vida, por vezes sobrecarregada de cobranças e culpa.

Separado há meses da mulher com quem ia se casar, o *ex-noivo* procura análise para relatar suas dificuldades em lidar com os relacionamentos afetivos, as mulheres, o trabalho, a família, os amigos; não necessariamente nessa ordem. Seu jeito introvertido sempre teria sido a motivação ou a desculpa para o fracasso nas relações. Interpretação dada por Charles, que de fato *nunca teria sofrido explicitamente nenhum rechaço*, sobre sua condição tímida.

Quando Charles iniciou a análise, dizia-se acomodado com seu trabalho com carga horária bem maleável, numa multinacional do ramo alimentício. Sua queixa girava em torno dos axiomas: *meu mundo caiu, a vida não presta, eu não amo ninguém, que tudo mais vá para o inferno, sobras [raspas] e restos me interessam, minha vida é um blues menor tocado num instrumento desafinado...* Com todas essas referências musicais inclusive – para quem não percebeu, as frases são versos de algumas canções populares no repertório nacional – eu ainda levei aproximados seis meses para saber detalhes sobre seus dotes musicais. Sua análise durou dois anos e pouco mais de quatro meses.

Charles fala da incapacidade de lidar com as garotas, “*elas parecem se distanciar quando meus assuntos parecem mais intelectualizados que os delas*”; ressalta também a falta de jogo de cintura em delicadas situações no trabalho, pois apesar de trabalhar *quando quer*, tem sob sua responsabilidade atividades de extrema confiança, além de liderar uma pequena equipe, o que estava sendo um agente provocador de alto índice de estresse. Suas tentativas de conseguir outro emprego são sempre desastrosas. “*Parece que as pessoas não respeitam minha opinião*”.

Mete-se em confusões de toda ordem. É um gastador nato, nunca fez contas de como anda seu orçamento, sabe quanto ganha, porém perde de vista como e com o que gasta. Em geral, sua receita é menor que suas despesas. Ainda assim, graças a uma herança, *que não é muita coisa e deve estar prestes a se esgotar*, recebida do avô materno – *o único que o queria bem* – somada à sua parte do apartamento comprado com a ex-noiva, não passa por *apertos* financeiros. Tampouco se incomoda com esse quesito.

Aliás, este [finanças] teria sido um dos motivos que mais colaboraram para minar o bom andamento da relação/noivado, “*ela dizia que eu não tinha trato com meu próprio dinheiro*”. E ainda: “*você é inseguro com tudo e não me dá segurança alguma*”.

Boa deixa para focalizar um curioso e interessante *insight* (se é que assim poderia chamá-lo) que ocorrera durante esse processo.

Houve um período que uma bateria de associações, ligadas a aspectos jazzísticos, era depositada nas sessões de Charles. Das diversas vertentes e analogias apresentadas, a que mais ganhou espaço fora a da possibilidade natural da improvisação atrelada a esse gênero musical. Sabe-se que o *jazz* é um estilo musical que tem uma base melódica (normalmente chamada de tema) sobre a qual os músicos, cada qual com seu instrumento, improvisam na execução levadas que dialogam com o tema, mas não se repetem sequências de acordes, tampouco de solos. É mais ou menos como se disséssemos que o solo nunca, jamais, pudesse ser repetido. Improviso. Literalmente é lidar com aquilo que ali está disponível.⁵⁹

⁵⁹ A base das formas tradicionais de improvisação é criar espontaneamente e tocar melodias que são construídas sobre a progressão harmônica básica da canção. Nos níveis mais básicos, as notas que você escolhe para sua improvisação são parcialmente ditadas pela escala associada com cada

Curiosamente essa capacidade de improvisar, em geral, reservada aos músicos que escolhem essa prática musical, não parecia familiar a Charles, que conta com certa frustração sobre o quão a técnica (o tema), a precisão e o controle obsessivo para não escapar da linha condutora o atrapalhavam, ou seja, era uma espécie de *greencard* para a “incompetencilândia” que julgava ser seu lugar. Estranho para um músico de tão longa data? Afinal são pelo menos, 20 anos de relação com o instrumento.

O *insight*? Ora, toda essa elucubração pertence a Charles que concluiu que na sua vida as lacunas mais escancaradas só poderiam ser preenchidas com muito improviso, afinal *é isso que um verdadeiro jazzista faz* e era isso que Charles decidira fazer. Transitar com seu trompete por campos musicais nunca antes explorados, exagerar nos agudos, até então comedidos, nas *firulas* e *macaquices*, queria mesmo era morar na *improvisolândia*.

E não é que conseguiu?! Quase três anos após grande uso da (figura de linguagem) metáfora, analogias e interpretações – muitas criadas por ele mesmo –, casou-se com a ex-vizinha (com quem teve um efêmero romance no passado) e mudaram-se para Belo Horizonte (MG). Nesta cidade, ela é professora de francês e ele trabalha numa empresa do mesmo grupo, porém exercendo outra função, improvisando e se divertindo muito: no trabalho, nos bares, nos *shows*, na vida...

acorde. Isso é chamado de improvisar sobre a progressão harmônica ("*playing changes*"). Formas mais avançadas de improvisação dão ao músico maior liberdade melódica e harmônica, seja pela redução do número de mudanças de acordes, seja por tornar as progressões de acordes mais ambíguas em tonalidade, a ponto de eliminar essas estruturas inteiramente. O próximo nível de liberdade em improvisação é eliminar os acordes totalmente. Dependendo de até que ponto você esteja disposto a ir, poder-se-ia dispensar a melodia, ritmo, timbre ou forma tradicional. Há muitas abordagens diferentes para se tocar livremente, mas por sua própria natureza, não há regras. [Sabatella, de Marc (2005). *Uma Introdução à Improvisação no Jazz*, - Disponível em: <http://www.jazzbossa.com/sabatella/06.06.improvisacaolivres.html>. Acesso em: 10 jun. 2009 [Cf. adiante, maiores detalhes a respeito da improvisação].

4.1 Sonoridades jazzísticas – os sons de Charles

O jazz não é apenas um estilo musical, mas uma forma de encarar a música. E mais do que isso, um modo de encarar o mundo, capaz de oferecer a cada indivíduo não só soluções de sobrevivência, mas caminhos para aproveitar ao máximo todo o potencial de prazer e de liberdade que a vida nos reserva. (Roberto Muggiati)

Creio que uma (talvez não breve) digressão para “explicar” o *jazz* como gênero seja necessária. Com isso poderei aventar algumas relações sobre este estilo musical escolhido por Charles e sua configuração psíquica. Assim como observei em Priscila e sua relação com a música *grunge*, parto agora para uma análise pormenorizada no que se refere às articulações entre a história psíquica de Charles e o *jazz*, ou melhor, o processo histórico do *jazz*, que como se observará, muito tem em comum com nosso paciente e seus improvisos na vida.

Não se sabe com precisão uma data que pontue o nascimento do *jazz* como gênero musical. Mas é consenso que nasce do *blues*, oriundo em suas raízes dos sons produzidos por negros norte-americanos, ligados ao *spiritual black* protestante. Esses pioneiros negros que, mais por intuição do que por conhecimento musical, compravam seus instrumentos de segunda mão, muitas vezes de pouca ou sem nenhuma qualidade sonora, produziram em seu início o que futuramente se tornaria em termos musicais um dos estilos mais prolíferos do século XX. Passando por uma excepcional sucessão de transformações, talvez como nenhum outro gênero tenha passado. Transformações que, de alguma forma, se assemelham com as vividas por Charles ao longo de sua história.

Rangel [2007 (1958)] comenta num antigo artigo que o *jazz* foi uma música que nasceu espontaneamente, do negro para o negro, sem nenhuma pretensão de se tornar difundida e aceita pelo mundo. A princípio, só interessou aos executantes e ouvintes negros à margem da música escrita e da tradição europeia. Nascida com o século XX a música *jazz* extraía “elementos das canções de trabalho, das marchas militares, das polcas e quadrilhas francesas de Nova Orleans, além de outras; o negro tudo isso fundiu e modificou, nascendo então essa expressão inconfundível de seu talento musical que é a música *jazz*”. (RANGEL, 2007, pp.195-196)

Ainda pensando no seu processo histórico [jazz], e mais especificamente sobre o instrumento escolhido por Charles, é curioso saber que

A partir da segunda metade do século XIX, os instrumentos de sopro começam a se popularizar nos Estados Unidos. Na Guerra de Secessão (1861-65) as bandas marciais tiveram importante papel na elevação do moral das tropas, e sua criação foi grandemente estimulada. Ao mesmo tempo, a tecnologia dos instrumentos, em decorrência dos progressos da Revolução Industrial, era aperfeiçoada com a introdução dos pistões nos metais, a simplificação do mecanismo das clarinetas, flautas e flautins e a invenção dos saxofones e saxhorns. As fábricas saíam em busca de um novo e florescente mercado, e a grande procura tornava os preços mais acessíveis. No início do século XX, cornetas, trompetes, trombones e bombardinos custavam, nos Estados Unidos, entre 10 e 15 dólares. E havia os instrumentos de segunda mão, baratíssimos, que abarrotavam os “pregos”. (MUGGIATI, 2008, pp. 13-14)

Uma tese levada muito a sério é a de que o *jazz* nasceu em Nova Orleans justamente porque as bandas marciais da Guerra Hispano-americana (1899) desfizeram ali, e seus instrumentos – trocados por uma noite de farra na irrequieta cidade – amanheceram enfeitando as vitrinas das lojas de penhores e foram parar nas mãos dos músicos negros.

Desse modo, gradativamente, os primeiros músicos de *jazz* tinham contato com os instrumentos. Porém o acesso à educação musical era muito restrito, quando não nulo. Mas isso não configurava um problema, eram autodidatas, dotados de ouvidos privilegiados, aprendiam apenas escutando os sons – a matéria prima – para inventarem sua própria música.

Uma característica primordial das primeiras bandas de *jazz* era o fato de não só tocarem música improvisada, mas fazerem uma improvisação coletiva em que tudo se encaixava admiravelmente. A explicação mais coerente se resume, como vimos, ao fato de que a maioria dos negros pioneiros no estilo não sabia ler partitura; um líder aprendia de ouvido uma melodia, e à medida que tocava, os outros instrumentistas iam executando aproximações daquela melodia já modificada, ou tecendo variações em torno do tema básico apresentado. “Foi desse processo intuitivo, tateante e espontâneo, que nasceu a tentativa consciente de modificar um tema, fazendo improvisações coletivas em torno dele.” (MUGGIATI, 2008, p.15). Importa sabermos que a palavra *jazz* vem do francês *jaser*, conversar. Ou seja, o *jazz* é na verdade uma forma de diálogo entre instrumentistas. (MCLUHAN, *apud* MUGGIATI, 2008, p.17)

Indubitavelmente, Nova Orleans foi seu berço;⁶⁰ Jazz passou a ser usado como termo entre o final dos anos 1910 e início dos anos 1920, para descrever o tipo de música que apresentava certa liberdade ao ser executada tendo como principal característica a improvisação dentro de determinado tempo e sobre determinado tema.

Muito já se escreveu sobre a dificuldade de se definir o *jazz*. É bastante comum a afirmação de que o *jazz* não é o que se toca, mas sim como se toca. De qualquer modo, pode-se afirmar com certa confiança que dois elementos são absolutamente necessários numa *performance jazzística*: o *swing* e a improvisação.

Como me interessa especialmente definir a improvisação com mais precisão e penso ser o *swing* um elemento de maior complexidade para ser definido, vou me limitar apenas a uma citação que talvez nos baste para compreendê-lo:

Trata-se de algo que engloba o fraseado, o ritmo, o ataque das notas. O *swing* não se escreve numa partitura, por mais detalhada e precisa que seja a sua notação. (...) tocar com *swing*, *swingar*, significa trazer à execução de uma peça um certo estado rítmico que determine a sobreposição de uma tensão e de um relaxamento. Esta é a dialética do *swing*, por assim dizer: dar flexibilidade a um ritmo, dar 'balanço' a uma frase, e, contudo manter a precisão, preservar o foco da música, evitando que ela perca o caráter incisivo. ([HTTP://www.ejazz.com.br/textos](http://www.ejazz.com.br/textos), acesso em: 22 jan 2010 – autor não identificado)

Uma analogia sugerida por Charles Mingus⁶¹ para caracterizar o *swing* é pensar que podemos partir de uma música na qual os tempos estão precisamente definidos. Em seguida delimitamos um "halo", uma pequena região ao redor da posição original de cada nota: a nota, agora, pode cair em qualquer ponto dessa região, a critério do executante. A música como um todo, portanto, oscila caprichosamente dentro dessas regiões de "incerteza". É importante que o âmbito dessas pequenas regiões não ultrapasse aquele ponto no qual o ritmo deixa de ser "swingado" para se tornar impreciso. Como se determina esse ponto? Os *bons músicos de jazz têm uma intuição desenvolvida a tal ponto que mantêm esse jogo de precisão e imprecisão perfeitamente sob controle, o tempo todo* – e o resultado,

⁶⁰ O já citado, polêmico e radical, crítico Lúcio Rangel comenta em livro que apresenta seus textos (*Samba, Jazz e outras notas*, Agir, 2007) que os franceses, por exemplo, embora sejam grandes amantes do estilo e tenham contribuído significativamente para a propagação do *jazz* na Europa, se equivocam com datas e estilos escrevendo 'tolices' de toda a ordem.

⁶¹ Contrabaixista, [1922-1979] compositor, considerado um dos mais criativos músicos na história do *jazz*.

todos nós conhecemos: o deleite de escutar uma interpretação cheia de *swing*.⁶² (MINGUS, 2005)

Raros eram os casos em que os primeiros expoentes do *jazz* tivessem acesso ou conhecimento ao estudo de partituras. Assim, o desconhecimento da notação musical, ao mesmo tempo em que criava limitações, abria a porta do improviso. Essa “ignorância” proporcionou em sua gênese a característica mais marcante do *jazz*: a improvisação. Ou seja, sem saber ler partitura os músicos dotados de uma capacidade auditiva para reproduzir os sons das músicas conseguiam tocar exibindo certo virtuosismo.⁶³ O curioso, é que hoje em dia, normalmente o improvisador é um instrumentista que possui técnica altamente desenvolvida e profundo domínio dos recursos de seu instrumento.

O músico de *jazz* costuma navegar num espaço em que a escolha aleatória das notas cria condições para a intervenção do acaso. No *jazz* a imaginação não se reduz à capacidade de conceber e criar imagens, e sim a capacidade de fazê-lo num espaço-tempo restrito.

Gravar um disco, no primeiro meio século de vida do *jazz*, era um desafio que obrigava os músicos a dizerem tudo o que tinham a dizer em nada além de três minutos. Até o surgimento do LP, os discos comuns raramente ultrapassavam a barreira dos três minutos, obrigando os solistas a exercerem sua imaginação ao máximo num tempo mínimo (MUGGIATI, 2008, p. 44).

O conceito de improvisação, em si, não apresenta grandes dificuldades para ser entendido, embora exija anos e anos de dedicação para ser posto em prática, tal qual a formação do analista, e a longa duração de uma análise. Há quem pense que a improvisação em si é fácil, pois afinal trata-se de improvisar, logo, não apresentaria grandes dificuldades. Trata-se de tecer – em tempo real, no exato momento em que se está tocando – variações em torno de algo que serve de base: a linha de uma

⁶² Nos anos 1930 o *jazz* estaria consolidado com várias grandes orquestras excursionando deliberadamente pelo globo. Em meados dos anos 1930, o *swing* torna-se o primeiro estilo maciçamente popular do *jazz*; dançante e palatável agradava imensamente às multidões durante a época da guerra.

⁶³ Mesmo com toda sua complexidade sonora o *jazz* era tido como uma música de camadas mais humildes e comparada à música clássica era tachada de infinitamente inferior (ainda que muitos maestros, atualmente comparem alguns compositores jazzísticos a fenômenos como Mozart e Chopin, no que se refere à capacidade criativa e prolífica).

canção que serve de tema, uma sequência de acordes, alguns intervalos melódicos, uma tonalidade. Portanto, algo de extrema complexidade.

Na análise o improviso se revela na possibilidade de associar em tempo real aquilo que vai acabar tendo ligação com o tempo passado, possibilitando novos *insights*. O que também não se caracteriza como sendo uma tarefa elementar.

O improvisador, como já relatei, deve ser dotado de uma capacidade criativa e conhecedor de música e melodia para transitar tranquilamente em torno do tema escolhido, caso contrário, suas improvisações não passariam de tentativas estranhas de formulação musical, ou seja, deixariam o ouvinte confuso e “perdido” na escuta de algo “sem encaixe” na qual as notas soariam feias e sinistras como se não as combinassem entre si. Parece existir aqui outra semelhança com a análise, pois quantas não são as formulações confusas e contraditórias que se apresentam no *setting*?

Nenhuma apresentação ou gravação de *jazz* está completa se não houver algum trecho improvisado. Uma peça de *jazz* 100% escrita e fixada na partitura é uma contradição. Se compararmos com a psicanálise seria uma antissessão.

O *jazz* sempre foi uma arte extremamente competitiva. Antes de se lançar aos desafios de apuro musical e destreza técnica com seu instrumento, o jazzista precisa estar fisicamente condicionado, quase como um atleta. Se a *mens sana* não é tão importante aqui – o *jazz* sempre comportou uma saudável dose de loucura –, o *corpore sano* é essencial. (MUGGIATI, 2008, p. 79)

Na Renascença já era habitual tomar como tema uma canção popular e fazer variações sobre ela. Os instrumentistas, que frequentemente eram também compositores, competiam entre si, cada um tentando sobrepujar os rivais em virtuosismo e engenhosidade. Assim como as variações, a improvisação não é uma invenção moderna. Bach era um improvisador de mão-cheia (e improvisava fugas⁶⁴); tivesse ele nascido no século XX, poderíamos devanear que teria características suficientes para ser chamado de *jazzman*.

Na Renascença já havia o costume de se apresentar peças de caráter improvisatório e de forma totalmente livre, denominadas *fancies* (em inglês) ou

⁶⁴ Fuga é uma técnica composicional que consiste em elaborar por imitação temas entre diversas vozes. Pode ser considerada a forma mais estruturada e complexa de toda a música.

fantasias (em espanhol), nas quais o executante soltava as rédeas de sua imaginação. Muitas dessas fantasias e coleções de variações foram registradas em partitura, e assim podemos reviver e apreciar, depois de décadas, ainda que sem a espontaneidade do momento, as *jam sessions*⁶⁵ de outrora. (<http://www.ejazz.com.br/textos>, Acesso em: 22 de janeiro de 2010 – autor não identificado)

4.2 A musicalidade psíquica de Charles

Escrever sobre Charles, fez com que, durante meses, eu me dedicasse atentamente à escuta das sonoridades jazzísticas. Numa espécie de estudo paralelo sobre o gênero procurei ouvir não só os expoentes trompetistas, mas outros solistas que como os ídolos de Charles haviam dado uma medida significativa de contribuição para a música no século XX, na propagação do *jazz*. Queria entender, sobretudo, como se dá o improviso nessa música.

Com isso fui lançado a algumas bibliografias e estudos a respeito do movimento que – devo confessar – mais me confundiram do que organizaram meu pensamento acadêmico, já que pretendia fazer com Charles o mesmo processo de “desconstrução” precedido pela paciente Priscila. Por essa razão [confusão causada] me limitei a pesquisar em alguns sérios e respeitados *sites*, indicados inclusive por músicos profissionais.⁶⁶

Concomitantemente a essa audição e leituras, chegou-me às mãos, justamente quando eu estava às voltas com a transcrição das primeiras ideias a respeito desse paciente, o livro “Improvisando soluções”, de Roberto Muggiati [já citado]. Apesar de conhecer os escritos do jornalista e também músico, confesso que o subtítulo do livro mencionado [*O jazz como exemplo para alcançar o sucesso*] causou-me, à primeira vista, certo desconforto; estaria o autor criando uma espécie de auto-ajuda para músicos? Para minha agradável surpresa, a leitura demonstrou-se prazerosa e muito interessante. Além de traçar uma linha na qual apresenta

⁶⁵ *Jam session*, expressão que designa o encontro de músicos de jazz para tocar de improviso, sem contrato ou cachê, é abreviação de *jazz after midnight* (*Jam*), que era o horário que tais encontros se davam em seus primórdios, já que antes disso deveriam seguir o repertório previamente estipulado.

⁶⁶ Cito essa deferência, pois muito do que se encontra publicado na rede não têm bases fidedignas e ainda que por vezes alguns textos citados não tragam seus autores estampados são confiáveis do ponto de vista bibliográfico. A não indicação de autores e seus respectivos textos pareceu-me uma posição assumida por, especialmente, um dos sites pesquisados.

expoentes do *jazz* desde seu início, Muggiati revela-se um excelente contador de “causos” jazzísticos criando uma espécie de almanaque do *jazz* com uma pitada de curiosidades e revelações a respeito de seus mais ilustres propagadores, apresentando com um texto suave e fluente, as ‘improvisações’ desses músicos diante das adversidades encontradas por cada um deles em sua vida.

Com a leitura percebi que muitas configurações coincidiam com as histórias ou soluções apresentadas por meu paciente. Decidi então “retalhar” esses momentos fundindo-os com os relatos que fui colecionando ao longo da análise de Charles. Não se trata, porém, de ficar encaixando-o nas histórias de outros jazzistas, mas apenas elencar algumas configurações que fazem de Charles um músico e um homem dotado de capacidades singulares, de modo que poderiam ser entendidas em sua importância na compreensão específica de seu comportamento psíquico e o como as sonoridades de sua vida o levam para esse estilo adotado.

4.3 O exibicionista

Há, sem dúvida, um senso de impotência no sujeito exibicionista. Ser impotente, falido, fraco, covarde, eram expressões usadas por Charles no início da análise. Não quero pensar em Charles como um radical exibido que literalmente se masturba publicamente expondo certa característica sádica atrelada a seu comportamento sexual. Pois não há relatos em sua análise que me oferecessem interpretações dessa natureza. Por outro lado, não consigo deixar à margem a ideia de um exibicionista que tem em seu fálico instrumento um alcance expressivo de prazer.⁶⁷

Assim como o exibicionista, em sua mais psicanalítica definição, não oferece nenhum perigo às suas vítimas (embora seu comportamento sexual seja caracterizado pelo que se entende legalmente como atentado e violência ao pudor), o exibido Charles também era inofensivo nesse aspecto; tirava proveito dessa configuração apenas como um meio compensatório para encobrir a dificuldade de

⁶⁷ Como sabem o trompete é um instrumento musical de sopro, um aerofone da família dos metais. Basicamente o trompete é um tubo de metal, com um bocal no início e uma campana no fim. A distância percorrida pelo ar dentro do instrumento é controlada com o uso de pistos ou chaves, daí a ser também conhecido como pistão. Tais chaves controlam a distância a ser percorrida pelo ar no interior do instrumento. Além dos pistos as notas são controladas pela pressão dos lábios do trompetista e pela velocidade com que o ar é soprado no instrumento.

estabelecer a intimidade sexual (todas suas relações eram pautadas por alguma problemática incapacitante), ou menos especificamente sua intimidade social também muito comprometida (tocar, interagir com os colegas de trabalho, namoradas).

A ação comportamental de Charles é clássica do exibido. Alguém que quer mostrar algo de si para outrem, com a clara intenção de atrair atenção e ter reconhecida alguma qualidade pessoal. No caso, a virtuosidade – nem sempre assumida – que apresenta ao tocar seu instrumento. Ou seja, pode-se dizer sem dúvida que Charles age movido por forças pulsionais, compensatórias.

A repressão moral, ou mais especificamente rechaço paterno (relatado detalhadamente mais adiante) são, indubitavelmente, fatores que motivam o exibicionismo musical de Charles. Creio que este (exibicionismo) apareceu como clara tentativa de revelar a proibição ou obstruções sofridas ao longo de um importante período em sua constituição como sujeito. Isso – exhibir-se para o público – certamente alivia o conflito anterior. E o resultado desse comportamento parece ser evidentemente muito benéfico.

Vejo aqui que a finalidade primordial do exibicionismo de Charles está atrelada à necessidade de adequação de exigências sociais. Exigências, para sua configuração, particularmente relevantes.

Se a definição dicionarizada (HOUAISS, 2001) aponta para o exibicionista como aquele que exhibe a própria nudez, especialmente as partes sexuais com a finalidade de excitação e obtenção do prazer sexual consequentemente, chamando atenção sobre si; poderia, por analogia, dizer que a excitação e prazer de Charles são parecidos com as de um “exibicionista patológico”⁶⁸: que se masturba em público buscando um tipo de excitação atrelada à exibição de seu genital. No caso, o trompete de Charles equivaleria a seu pênis, e como se com calças abertas o exibisse, tocando(-se) em público. Ou ainda, alguma variação de sexo oral. Lembremos dos lábios que sopram o tubo de metal do trompete, lábios que se encaixam no orifício e liberam excessiva saliva durante a execução de uma música, ou uma relação sexual, a começar do beijo.

⁶⁸ Obviamente não existe exibicionista saudável, porém, minha observação objetiva “afastar” Charles da ideia estruturante de um perverso.

O exibicionismo (masculino)⁶⁹ é uma forma de aliviar a ansiedade de castração, um meio compensador que atenua o sentimento de impotência. E ainda uma espécie de ameaça de perigo (mesmo sendo inofensiva a ameaça é da ordem simbólico-fantasmagórica) para as mulheres/ou qualquer espectador *voyeur* em locais públicos.

“Ameaça” (no caso de Charles) aos seus ouvintes/espectadores dos *shows* que realiza? Quase sempre quando recebe os elogios por sua *performance* nos palcos, sente-se superior e, como sabe tocar, é o único momento que se sente, de fato, *poderoso*. Goza e faz seu público gozar. Prazer compartilhado. Nesse sentido haveria consentimento do público-parceiro que se deixa envolver na relação a dois.

Aquém dessa ideia, curiosamente, é o temor pelo desempenho que gera a ansiedade, incapacitando o exibido de concretizar uma relação consentida. Quando Charles subestima-se se confessando um *mau músico*, penso que fala sobre essa insegurança, sobre a dificuldade de *compor a vida*.

De certo modo, a “competição” de Charles se dá com ele mesmo. Ainda que se compare exageradamente com outros músicos, com outros colegas de trabalho, com outros namorados.

Pode parecer contraditório para um tímido: gostar de se exhibir, mas de fato seria paradoxal? Penso que seu exibicionismo e posicionamento histriônico, foram originalmente usados de forma defensiva e consciente. Todavia, mais tarde, muito provavelmente, Charles descobre o prazer adicionado à esfera defensiva, o que me pareceu não se tratar mais de uma defesa. Agora, então, uma esfera prazerosa e não mais protecionista como outrora fora.

Mesmo assim, (fora da banda, no início da aprendizagem do instrumento) o original isolamento do instrumento de sopro era ideal para o *tímido* Charles que ensaiava sozinho, especialmente, quando a família não estava em casa. Anos mais tarde Charles viria a estudar leitura musical em conservatórios de ensino, mas

⁶⁹ O exibicionismo feminino carrega outras conotações. Está atrelado mais especificamente à sutis demonstrações de desejos libidinais por meio de fetiches da indumentária. “Esconder-se” nos decotes ou em saias bem longas, porém apertadas, por exemplo, é muito mais excitante para a mulher do que revelar os seios ou as pernas explicitamente.

contava-me que invariavelmente *o clima era enfadonho*. Mesmo assim, aprendeu com bastante vigor as regras da pauta musical e seu correto uso.⁷⁰

Invenção notável dos músicos de *jazz* foi a distorção sonora nos metais. Ao contrário dos intérpretes eruditos, que procuravam obter do instrumento um som neutro, os instrumentistas de sopro do *jazz* procuravam aproximar o som ao máximo da voz humana, de gritos e de grunhidos animais (...) (MUGGIATI, 2008 p.17)

O que percebo no que foi possível ser elaborado por Charles é que, tocar da melhor forma possível era um caminho a ser percorrido buscando provar para aqueles que não o aprovavam ou acolhiam suas qualidades – mesmo apresentando algumas limitações, digamos, nos relacionamentos sociais, interpessoais – que conseguiria mostrar/exibir sua criatividade e se fazer ouvir *gritando no trompete*. Só algum tempo depois Charles entendeu que esse “tocar melhor” estava literalmente atrelado às suas mais íntimas necessidades.

Uma explicação mitológica para importância do trompete:

Para muitos negros o contato com a bíblia foi uma experiência mitológica, em que a trombeta aparecia como um instrumento sagrado, tocada por anjos que anunciavam o Apocalipse, por Josué, que derrubava com seu sopro possante as muralhas de Jericó. O trompete tinha vantagens práticas: era relativamente barato e um instrumento portátil por excelência, levado para toda parte, e ao mesmo tempo suficientemente forte para se fazer ouvir nos ruidosos bailes, nos piqueniques, em concertos ao ar livre, nas paradas pelas ruas da cidade. (MUGGIATI, 2008, p.115)

Com essa ideia não é arriscado dizer que a escolha do instrumento pudesse estar intrinsecamente ligada à necessidade de fazer-se ouvir, Charles gritaria para o mundo social e familiar que o cercava na indireta forma. Porém, certamente tudo o que estava contido durante sua adolescência e infância encontrava uma válvula de escape aparentemente satisfatória. Repito sua fala: *gritando no trompete*.

⁷⁰ A tradição que mais exige escola sistemática é a da música de concerto ocidental: é preciso aprender leitura, teoria, é preciso ter orquestras sinfônicas, instrumentistas, solistas, *cameristas*, é preciso preservar e manter vivo um repertório. Ela é também, às vezes, uma base para o desenvolvimento de outros estilos e repertórios. As instituições escolares tradicionais perderam a capacidade de dar conta desse processo. Na medida em que o conservatório foi deixando de corresponder aos novos padrões, foram surgindo escolas livres que se transformavam para atender a essas demandas do mercado, aumentando assim a dificuldade de se manter aquele caráter da escola tradicional, de conservadora da tradição da música erudita. A sensação de que a música praticada no conservatório e a que tocava de ouvido eram universos separados. Hoje, sabendo que o conhecimento se constrói socialmente, isso me parece lógico. O conservatório, que tinha uma função de manutenção da tradição europeia.

Quando escolheu sua primeira graduação, o pai também o rechaçara quase o impedindo de cursar a *escolha artística* que o filho fizera. Desse modo, o sonhado curso de arte, fora abandonado em detrimento da implícita imposição paterna e Charles cursou (durante três anos e meio) o mesmo caminho da engenharia trilhado pelo pai. Todavia, ser engenheiro, era o que menos interessava ao jovem criativo. Sua ‘radical’ mudança da engenharia para um curso de *Propaganda e Marketing* foi a saída mais equilibrada que pôde encontrar para *não pirar*, dizia.

Cada vez mais se destacando (sempre discretamente) no emprego, galgando aumentos graduais em seu salário, não demoraria muito para que Charles adquirisse um novo, caro e elegante instrumento.

4.4 A escolha do instrumento

Seu primeiro trompete foi herança do *querido* avô que tocava na *banda da praça* na cidade em que morava no interior do Estado de Minas Gerais. Charles não por acaso se aproximou do estilo jazzístico e penso que por influência do avô os primeiros impulsos sobrevieram.

Em alguma medida pensei o quão semelhantes poderiam ser a iniciação de Charles e dos negros precursores do *jazz*; estes pegaram os instrumentos “abandonados” que seriam vendidos bem baratos – legado da guerra –; Charles, por sua vez, herda de seu avô a esfera musical, discos, histórias e, mais importante, o instrumento, já sem utilidade para seu original dono.

Os *velhos e pesados* “bolachões” faziam-lhe companhia quando brincava de *loja de música*. Jogo que consistia em fingir que vendia discos para compradores “invisíveis”. Seu avô, um pouco debilitado fisicamente, aposentou-se e passou a morar com a família. Contava ‘estórias’ para Charles dormir. Muitas dessas histórias recordadas por Charles são reconhecidas hoje como histórias reais. *Não eram inventadas* pelo avô, como ele acreditou durante anos, mas sim biografias dos ídolos do avô que tocavam nas primeiras décadas do século passado. Esse encanto do ouvinte de histórias [musicais] deve, sem dúvida, ter sido um dos elementos influenciadores de suas escolhas na música.

Charles era muito jovem e nunca se arriscara a tocar a *corneta*.⁷¹ Poucas vezes fingiu que a tocava, como se encenasse uma apresentação musical solo, mas, na verdade, não tinha forças para soprá-la realmente. Hoje conta que *era divertido dramatizar o ato de tocar*, mas confessa sentir-se *meio ridículo* com essa lembrança. “*Apesar de ser mais ou menos o que faço hoje, nos ensaios e no palco. Com a diferença fundamental de que sei tocar um pouco.*”

Apenas quando mais velho, se interessou pelo antigo presente, e passou a desejar com mais frequência a aprender a tocá-lo. Até então, Charles possuía um violão em casa, mas se deparava com uma óbvia dificuldade para segurá-lo, *era um garoto muito pequeno, minguado* e logo abandonou a ideia de investir tanto esforço para segurá-lo, tamanha era a dificuldade.

Será que a importância do trompete entre os músicos de *jazz* teria sido um agente significativo na escolha de Charles ao aceitar e eleger o instrumento do avô como seu? Infelizmente não possuo elementos concretos para responder precisamente tal questão, no entanto, creio que seja possível admitir alguma relação pertinente a este fato. Pois como enunciei, Charles, sentindo-se preterido, excluído, e ainda de certa forma fracassado, escolheu – ainda que inconscientemente – um instrumento que exige sua exposição na frente do palco, instrumento que se caracteriza por sua aguda sonoridade e visual/*designer*, afinal não escolheu tocar outro instrumento qualquer, por exemplo, como a bateria ou piano, em geral, ao fundo e ao lado respectivamente, (*cf.* adiante a questão de seu exibicionismo) e com proporções físicas bem mais avantajadas.

Nos instrumentos de sopro, o músico vibra o ar diretamente, utilizando-se dos próprios lábios, da força do diafragma e do controle das aberturas do instrumento isso é feito com as pontas dos dedos diretamente ou com auxílio de teclas ou chaves.

Quando Charles começou a trabalhar em meados de sua adolescência a vontade de comprar um instrumento melhor que a *carcaça herdada*, foi logo rechaçada pelo pai que além de inibi-lo a tal, provocava-o dizendo que *ser músico não lhe daria arroz e feijão no prato*. E que o avô só tocava, já na velhice, por não ter

⁷¹ “A corneta – depois aperfeiçoada na forma de trompete – era o rei dos instrumentos em Nova Orleans e produziu os primeiros grandes improvisadores do jazz, enaltecidos de forma superlativa” (MUGGIATI, 2008, p. 263)

o que fazer na aposentadoria, mas que passara, como ele, a vida dedicando-se ao digno trabalho honesto. Ele devia pegar o dinheiro que ganharia e guardar para estudar numa boa faculdade. Por isso, pensar em estudar numa escola de música estava completamente fora de cogitação. Fora dos planos do pai que não o apoiava e dele próprio, que não conseguiria *bancar* sozinho a empreitada; afinal precisaria investir muito. Charles não conseguia soprar a corneta, e agora não conseguia soprar em favor de seu desejo.

Mesmo frustrado e sem apoio financeiro [com os primeiros jazzistas não teria sido muito diferente], Charles economizava miúdos na esperança de um dia comprar um bom instrumento. Enquanto isso se arriscava em aprender sozinho alguns acordes; admirado pela mãe durante anos de prática solitária (talvez única espectadora, ou melhor, ouvinte, já que a ideia de se exhibir ainda não era segura a Charles).

Sua família, pelo que contara, não era extremamente humilde, desprovida de condições para, por exemplo, lhe presentear pelo menos com um instrumento de segunda mão, porém o pai *pão duro* acentuava os ares de aperto. O luxo, portanto, não era algo do qual poderia se gabar.

Os instrumentos de sopro não são tão populares como o violão, a guitarra (originalmente nem tão jazzísticos) ou o próprio piano invariavelmente presente nos trios de *jazz* compostos por um pianista, um contrabaixista e um baterista.⁷² Aliás, popular era tudo que Charles não queria ser, pelo menos em sua infância e adolescência. Hoje podemos pensar na esfera exibicionista/narcísica, que ele apresenta, mas são elementos desencadeados pela análise de suas questões.

4.5 Narcisismo (*sintoma e angústia*)

Curiosamente seu novo instrumento o fez se sentir novo também. Explico: Charles olhava-se no espelho – primeiro em casa, depois na sala de ensaios –, e conseguia (apenas quando estava tocando o trompete) enxergar *um sujeito mais jovem, boa pinta, às vezes até menos enrugado*.

O que Charles via refletido nesses espelhos?

⁷² E convenhamos que desde sua maior popularização, os instrumentos de sopro deixaram de ser tão baratos quanto foram aqueles primeiros comercializados em Nova Orleans.

Diante da angústia de castração, que não pôde ser descartada nessa rede de pensamentos, Charles consumia-se entre aquilo que queria e aquilo que queriam; desejos de seu pai, especialmente, e mais tarde os da mãe, agora viúva, e o padrasto (mesmo sendo *muito gente fina*) repetindo os princípios do pai: “tenha um bom emprego, um bom salário e configure uma estruturada família”. Vivia uma guerra de forças entre o eu ideal e o ideal do eu conforme postulado por Freud.⁷³ Ou seja, entre um ideal narcísico de onipotência e um modelo ao qual o sujeito procura corresponder.⁷⁴

Aqui cabe uma digressão teórica, na qual busco, mais uma vez, transitar pelo caminho percorrido por Freud a respeito do narcisismo. Com isso, penso, temos mais elementos para entender claramente o posicionamento de Charles diante de seu sintoma.

A essência do sofrimento sintomático nos ensina que este não se liga ao efeito objetivo de uma perda de função: o sofrimento da perda hemiplégica das funções locomotoras do corpo ou da fala é profundamente diferente do sofrimento causado pelo sintoma quando este adverte o sujeito de que é uma causa interna psíquica que o priva do acesso ao movimento da fala ou do corpo. Nesse sentido, podemos dizer que a essência do sofrimento sintomático vem da percepção endopsíquica de uma impossibilidade de chegar a advir e que a significação dada a essa impossibilidade é aquela que dá sentido, por sua própria negação, ao termo ‘liberdade’. (DIDIER-WEILL, 1999, p. 19)

A autoimagem de Charles esteve, de algum modo, sempre vinculada a esses episódios de rechaço do pai. Tudo o que se propunha a fazer na vida sempre teve algum tipo de receio do que o Outro (pai) iria pensar: “*o que esperam de mim, o que querem que eu faça?!*” Seu sintoma o aprisionava, arrastando-o para o campo da ansiedade.

Por que Charles toca? Para aliviar a ansiedade? Para se defender? Para investir energia outrora recoberta (sublimação) nos prazeres musicais, ou artísticos rechaçados pelo pai? Note-se que tocar já é a sublimação. Ele não se masturba em público de fato. O exibicionismo encontrou uma válvula de escape viável, compatível com o que a sociedade considera aceitável.

⁷³ Para Freud o desenvolvimento do eu consiste em um afastamento do narcisismo primário e dá margem a uma vigorosa tentativa de recuperação desse estado. Esse afastamento é ocasionado pelo deslocamento da libido em direção a um ideal do eu imposta de fora, sendo a satisfação provocada pela realização desse ideal.

⁷⁴ Ver apêndice 4.

Frustrado no primeiro momento com a questão do pai na escolha da profissão, Charles encontra reverberação no meandro edípico da rivalidade e disputa, tão peculiares ao complexo. Ama o pai, mas odeia sua posição castradora.

Com isso Charles se apresenta ao mundo de maneira sempre defensiva. Trata-se de sua composição sintomática. Por exemplo, afirmando que o que planeja não dará certo, que tal emprego poderá ser prejudicial à sua dedicação musical, que tal garota não falará com ele, pois se sente meio fora do peso, e não se acha *bonitão*. Certamente suas ações (pensemos na música e seus artifícios) são de uma ordem muito mais defensiva do que sublimatória (o ato de tocar um instrumento).

Sua mensagem velada na fala é de demanda insatisfeita, seu desejo se faz presente, mas na maior parte das vezes é sentido como interrompido ou cortado. Parece até, por vezes, com um discurso histérico. Desejo sempre interrompido, desejo de ser apreciado, querido. Daí seu exibicionismo digladiando com a timidez.

Permeia todos os seus textos desde 1910, sendo inerente a tudo o que diz respeito ao narcisismo, é a dependência do Eu, desde seus momentos constitutivos, dos sinais de amor ou de ódio que lhe chegam do outro, ou que ele possa entender como tal. A própria constituição de um aparelho psíquico passa inevitavelmente por aí. 'Isto é bom e quero introduzir em mim e isto é ruim, e quero por para fora' está relacionado com o prazer/desprazer que provoca em mim, o que terá de ser entendido não só no registro da satisfação pulsional, mas também no registro narcísico: o outro gosta ou é hostil a esta minha atividade, é tolerante ou intolerante em relação a ela. (MENEZES, 2001, p. 163)

Há elementos em sua história que permitem criar o perfil de um sujeito angustiado, criando defesas intensas por meio das relações de objetos que Charles estabelecia. O emprego, a namorada, os amigos eram invariavelmente motivo de ameaça/desconfiança, falta de apoio, transferidos da relação paterna, e presentes mais tarde na transferência com o analista.

Demandar o amor do outro, querer ser visto, admirado no palco, mas ao mesmo tempo exaltar a solidão valorizando os momentos em que ficava só; fugir das aglomerações sociais, aparecer nos palcos... Contradições que só são permitidas porque o inconsciente domina o aparelho psíquico.

Quando Charles aprendeu a ler música passou a tocar única e exclusivamente o que estava escrito na pauta. Duro, enrijecido, sem liberdade para criar. Seus compassos e ritmos estavam marcados pela *retidão que a partitura*

propõe. Ainda que as pautas musicais nem sempre estejam escritas em linha reta, Charles mesmo em suas nuances acompanhava as curvas sem derrapar ou correr riscos.

Aspectos contraditórios: estudar música em conservatório. Não saber ler uma nota, tocar tudo de ouvido ou inventado, fazer a própria música, tocar do próprio jeito como se quisesse criar certa ordem para a desorganização psíquica. Aleatoriedade, irregularidade, imprevisibilidade, caos: os músicos de *jazz* se adaptam admiravelmente a esse quadro. Recursos técnicos *versus* recursos psíquicos. Agarrar-se à música sem conhecer aspectos teóricos, sem aprendizado técnico é uma aventura talvez muito parecida com o lançar-se aos recônditos da análise.

Muito mais tarde, no processo, Charles enuncia sua carência em se projetar como um improvisador e cria, ele mesmo uma marca duvidosa, a questão em que diz: *“como vou improvisar na música, se nem mesmo na vida consigo lidar com as coisas inesperadas? Se saio do padrão planejado, já perco toda a noção, e dificilmente consigo conduzir uma situação às vezes bem simples, e corriqueira, que imagino, qualquer pessoa mais centrada tiraria de letra, quer dizer, menos centrada, pois eu fico no centro e perco as oportunidades que as margens me oferecem.”*

Quando dessa longa autointervenção interrogativa, Charles a caminho da porta de saída, disse-me que precisava aprender a improvisar, que já tinha dentro de si a chave para esse aprisionamento de sua liberdade. Apenas lhe faltava algo para deixar a *mão firme* e encontrar o *buraco da fechadura*... e, claro, além de introduzir a chave, manifestar forças para abrir a tal porta da *improvisolândia*. É interessante pensar na metáfora usada por Charles: já ter a chave. Sim ele tinha as chaves do instrumento, mas não as usava para improvisar. Curiosamente são as chaves (no instrumento) que dão as notas e timbre deles.

Faltava coragem, fugir às regras tão arraigadas não é uma tarefa simples, ainda que almejada. Pois mesmo a morte do pai (bem antes do início de sua análise) não foi capaz de remover as marcas traumáticas instauradas em Charles (e deveria ser assim? Certamente não, mas a peculiaridade era Charles manter vivos – e atuantes – o medo e a insegurança que acentuavam sua ansiedade).

O medo. Talvez seu maior rival, medo de tudo, de todos; certa vez Charles relatou uma crise de pânico ao sair da aula de música. Numa tentativa produtiva de entender o que se passou naquele dia ou nas proximidades do evento, descobrimos que a crise se deu imediatamente após uma apresentação/prova musical a que se submetera. Não se tratava de uma avaliação final, comprometedora, que colocaria em risco sua aprovação naquele módulo. Mas foi o suficiente para paralisá-lo. Como entender essa “timidez paralisante”, esse *travamento* na tal apresentação? Já que para ele as apresentações ao vivo (mesmo para pequenos grupos composto não apenas por amigos dos músicos, mas pagantes desconhecidos) eram extremamente prazerosas, relatadas como um *momento mágico de aprovação*, mesmo quando *aquele frio na barriga vinha à tona*.

Outra contradição psíquica? Não, o fato de Charles gostar de tocar ao vivo, ser elogiado, o coloca num lugar seguro, no qual, quase que in-tocavelmente, (assim como algo que não pode ser tocado na música, notas não alcançadas, improvisos não realizados) o sustenta em seus apreciados minutos de fama, acreditando estar mais protegido. E de fato, (falando em ego/eu) está.

Improvisar, sair da regra estabelecida, desviar-se parcial ou totalmente de um padrão, é não andar em linha reta, tampouco em círculos; ou mais do que isso, é entregar-se às sinuosidades do caminho. Só o improviso permite sair dessas linhas regradadas.

A queixa atrelada ao incômodo constante do pouco trato nas relações sociais apresentava um gradiente: este dimensionava a sua angústia para mais ou menos suportável, dependendo da (não) intimidade com seus interlocutores.

Creio que Charles construiu uma defesa irreconhecível para ele mesmo. Pois esse relato (a respeito da improvisação em sua vida) que aqui se concretiza agora não estava necessariamente ainda formulado pelo paciente. Arrisco dizer que o ponto se centra na formação de compromisso.⁷⁵

⁷⁵ “Forma que o recalcado assume para ser admitido no consciente, retornando no sintoma, no sonho, e mais geralmente, em qualquer produção do inconsciente. As representações recalçadas são então deformadas pela defesa ao ponto de serem irreconhecíveis. Na mesma formação podem assim ser satisfeitos – num mesmo compromisso – simultaneamente o desejo inconsciente e as exigências defensivas. (LAPLANCHE & PONTALIS, 1992, p. 198)

Sabemos que os sintomas neuróticos são resultados de um conflito. No caso, a formação de sintomas é representada por esse compromisso entre forças separadas que se juntam novamente na tentativa de dar sentido/organizar o sintoma.

...Encontram-se casos clínicos em que, quer a defesa, quer o desejo, se manifestam de forma predominantemente, a tal ponto que, pelo menos em primeira análise, parece tratar-se então de defesas e, inversamente, de um retorno do recalcado em que o desejo se exprimiria sem compromisso. Tais casos constituiriam os extremos de uma gradação no compromisso que se deve compreender como uma série complementar. [...] Os sintomas têm como objetivo ou uma satisfação sexual, ou uma defesa contra ela, e no seu conjunto, o caráter positivo de realização de desejo predomina na histeria, e o caráter negativo, ascético, na neurose obsessiva. (LAPLANCHE & PONTALIS, 1992, p. 199)

Já que a citação apresentada nos remete, também, ao caráter sexual, creio ser importante ressaltar a busca desenfreada de Charles por outras mulheres para apenas se satisfazer. É como se os corpos “conquistados” fossem apenas receptáculos de sua satisfação obscura e truncada. Charles na verdade paga (os programas sexuais) por um reconhecimento que nem sempre consegue gratuitamente.

O Eu do paciente é suposto se capaz de encontrar uma saída para a pressão pulsional, seja uma boa saída pela via sublimatória, por exemplo, seja uma saída menos boa pela formação do sintoma. O tratamento analítico possibilita uma revificação do sintoma, uma reabertura deste na situação analítica, pela via da transferência, e uma retomada da trama conflitual, que pelo trabalho interpretativo poderia dar-lhe uma melhor saída, na forma de novas modalidades de satisfação pulsional, ou ainda, uma outra maneira para o EU se situar em relação às fantasias de desejo inconscientes, cujo único modo de realização era o sintoma. Há a suposição, pois, de uma estrutura conflitual ativa no interior do sintoma. (MENEZES, 2001, p. 172)

4.6 Improvisando no escuro

*Improvisar soluções na música é uma coisa.
Improvisar soluções na vida é outra, bem mais
complicada. A agilidade do pensamento é um
verdadeiro dom e alguns jazzistas se deram muito
bem nessa arte. (Roberto Muggiati)*

Como já comentei, o improviso é uma técnica que para ser utilizada demanda do músico alguma especialidade. Charles é bom músico. *É o que todos dizem.* Estudou seu instrumento minuciosamente, horas de sua vida foram intensamente dedicadas à música durante anos. O que o impedia de improvisar? Nos *shows*, nos ensaios? Sozinho, em seu apartamento?

O improvisador é, antes de tudo, um individualista. Detesta obedecer regras e se mostra, na maioria das vezes, avesso às ordens de comando. A tarefa do líder de orquestra, portanto, é particularmente difícil e ingrata no *jazz*. Nos primeiros tempos, a solução encontrada em Nova Orleans foi a 'improvisação coletiva', uma fórmula mágica que soube equilibrar admiravelmente individualismo e organização. (MUGGIATI, 2008, p. 223)

Charles, não queria fazer música sozinho, falava da importância de tocar com outros músicos, da *segurança que transmitiam*: era como *tomar uma cerveja juntos*, cumplicidade coletiva. Mesmo assim, não *se sentia livre para viajar nos solos*.

Os improvisos dos elementos instituídos socialmente bateriam frontalmente com as suas fantasias de liberdade/libertação e o fantasma do complexo de Édipo que o arrastavam para a dura sensação ainda simbólica da ameaça de castração?⁷⁶

⁷⁶ O complexo de Édipo é uma peculiar constelação de desejos amorosos e hostis que a criança vivencia em relação aos seus pais no auge da fase fálica. Em sua forma positiva, o rival é o genitor do mesmo sexo (e a criança deseja uma união com o genitor do sexo oposto).

Nessa estrutura triangular a interação entre os desejos inconscientes dos pais e as pulsões da criança desempenha papel fundamental na constituição do cenário edípico. O ideal do eu, como agente de superação do narcisismo infantil, expressa o que o sujeito deseja ser, contém uma aspiração, deriva sua força de uma promessa, enfatiza a natureza amorosa dos objetos introjetados. A ansiedade principal é o medo da perda do objeto de amor. O supereu começa a se esboçar a partir do complexo de Édipo. Baseia-se numa estrutura de postergação dos impulsos. Expressa o que o sujeito deve ser. Contém obviamente uma proibição. Exerce pressão por meio da ideia de punição. Enfatiza a natureza frustradora e hostil dos objetos introjetados. A ansiedade principal é a castração. O supereu lida com o complexo de Édipo positivo, ou seja, com a conseqüente introjeção do genitor do mesmo sexo como figura rival.

O ideal do eu se relaciona com o complexo de Édipo negativo, no que diz respeito à introjeção da relação de amor com o genitor do mesmo sexo. Sua resolução é ulterior à cristalização do supereu, ocorrendo na puberdade, quando as tendências latentes homossexuais forem dominadas.

Quando menciono o exibicionismo de Charles, é preciso ressaltar que são impulsos inconscientes, porque na realidade, como já apontei, ele não é um perverso estruturalmente falando. Enquanto o perverso não reconhece a castração e, por extensão, a lei, Charles é o oposto: sempre preso às leis, desejando em seu íntimo infringi-las, mas sem êxito.

Ele é um neurótico. Que em sua clássica definição é fruto de tentativas ineficazes de lidar com conflitos e traumas inconscientes; se distinguindo normalidade pela intensidade do comportamento e a incapacidade de analisar e resolver os conflitos internos e externos de maneira satisfatória.

Se eu fosse generalizar que todos os que buscam plateias são exibicionistas de fato, então o teatro e o cinema, pintores, escultores, músicos, as artes em geral teriam que ser incluídas. Não se trata de um traço perverso, mas o resultado da sublimação (em maior ou menor grau) que é um mecanismo de defesa do eu altamente valorizado pela psicanálise.

O complexo de Édipo mantém sua função de um organizador inconsciente durante toda a vida e forma um elo indissolúvel entre o desejo e a lei.

No caso Charles, pode-se acompanhar o processo de dissolução do Édipo durante a análise. Sublinho alguns aspectos transferenciais: no início ele via no analista um empecilho a ser confrontado e, posteriormente, passei a representar para ele um papel facilitador, de liberação. Os aspectos persecutórios de seu supereu, identificado com um pai considerado castrador dos seus sonhos vão se diluindo e seu eu pôde paulatinamente transformar seus desejos em realidade - sua relação com a música, seu trabalho criativo, sua vida sexual mais satisfatória, a melhora na qualidade dos vínculos.

Dessa forma dois conceitos foram articulados simultaneamente. Além do complexo de Édipo a transferência, que é sempre pano de fundo para o surgimento dos mais variados aspectos conceituais que se deseja abordar.

Penso se o ato de tocar de Charles não significava, também simbolicamente, buscar um reconhecimento da própria masculinidade por parte do pai. Um pouco como se essa masculinidade vinda do avô tivesse se rompido na relação dele com o pai.

Charles parecia, no percurso da análise, realmente se esforçar para entender as configurações psíquicas que o guiavam. Contava com detalhes tudo o que se lembrava de sua infância tentando ele mesmo, às vezes um tanto eloquente, criar possibilidades de amarração entre sua vida pretérita e seu presente.

Certa vez disse adorar se lançar ao trítono,⁷⁷ que era o mesmo que *burlar diabolicamente* e com prazer o que estava organizado; *fazer errado* quando tocava lhe provocava, *era excitante*. Mas a proibição sempre gritava mais alto (pelo menos até quando percebeu que seu trompete poderia ‘falar’/gritar acima dos decibéis proibitivos). Ponderou: “*Sei que esse prazer precisa vir à tona, quebrar as regras musicais é mais fácil que quebrar as regras da vida, mas será que existe regra? Afinal o jazz sem improvisado não é jazz, logo, a música que eu faço não é jazz; se eu não improvisar não serei ouvido. E sabe? Eu sei, apenas não consigo ainda, mas estou lutando*”. Charles continuou: “*É como se eu fosse um viciado às avessas, não faço nada de errado, ou seja, não faço nada contrário ao que se espera. Preso no que é certo. E o que é certo? As pessoas me ouvem e esperam se deparar com o que já é previsto, quero ser imprevisível. Eu toco os solos improvisados por outros jazzistas, mas preciso EU criar minha música em torno da esfera que eles criaram...*”
Precisava demonizar-se...

Que algum tipo de música seja capaz de corromper a moral ou subverter a ordem, não creio. Mas que o ‘perigo’ tenha assombrado toda uma tradição de filósofos e teólogos, não há como duvidar. Platão, nas *Leis*, propôs a proibição de certas escalas e ritmos musicais devido a sua perturbadora sensualidade; Agostinho, nas *Confissões*, discorre sobre os ‘prazeres do ouvido’ e se penitencia por sua irrefreável propensão ao ‘pecado da lascívia musical’ (GIANNETTI *In* COHEN, 2003, pp. 70-71)

Uma coisa é tocar o que está escrito, preparado, outra coisa é criar na improvisação. Talvez não seja possível dizer que as sonoridades musicais escolhidas por um sujeito possam determinar sua constituição psíquica, mas não há dúvidas que seu contrário possa ser absolutamente plausível, ou seja, a constituição

⁷⁷ Trata-se, na música, do “intervalo de quarta aumentada, formado por notas distantes entre si três tons inteiros. A dissonância [grupo de duas ou mais notas de uma acorde que criam forte tensão e se tornam instáveis ao ouvido humano] do intervalo provocou celeuma: na música religiosa, durante o renascimento, chegou a ser proibido pela Igreja, razão pela qual era chamado DIABOLUS IN MUSICA” (*Dicionário de termos e expressões da música*, 2004, p. 340).

psíquica determinando qual sonoridade fisgará o sujeito. Ainda é possível pensar que isso ocorra simultaneamente.

O *jazz* foi o que deu certo na vida de Charles. As configurações jazzísticas (que determinavam seu gosto) foram passíveis de serem usadas naquele momento. Isso não o isentou de gostar/admirar a sonoridade de outros estilos. Isso pode ser visto em outras pessoas que relatam, por exemplo, encontrar substratos emocionais na chamada música brega (ou cafona, como outros preferem), no tango, no *funk* carioca. Os estilos podem ser generosos com cada ouvinte, que por vezes veneram e relatam com paixão e apego suas escolhas sonoras, de tal maneira que diriam: “tal gênero me salvou”, assim como relatou o saxofonista paulistano Ivo Perelman, (em depoimento exclusivo para o livro de Muggiati) que, creio, guardada as óbvias diferenças reservadas às respectivas personalidades, certamente singulares, identifica um pouco do que Charles vivenciou no relato:

O *jazz* salvou minha vida tão profundamente que seria difícil para eu separar um do outro. Depois de 25 anos debruçado quase diariamente sobre a mesma questão básica – como tocar ludicamente uma música espontânea que também seja estruturada e intelectualmente instigante – minha vida acabou se tornando a própria improvisação, no sentido mais abrangente da palavra. A experiência do artista acabou vazando para o âmbito cotidiano do homem tão harmoniosamente que acredito que essa seja a melhor forma de se viver: improvisar também a partir das pequenas coisas mundanas para se atingir ao longo do tempo a tênue catarse de se contemplar o cotidiano liricamente. O *jazz* reorganizou vários departamentos aparentemente antagônicos do meu psiquismo. Improvisar como o resultado de uma longa e meticulosa planificação. Improvisar como resposta para o paradoxo de sermos ao mesmo tempo pensantes e intuitivos. Improvisar ocupando os espaços mais sãos do meu ego criador mais despedaçado, unificado somente pela imensa força terapêutica do espontâneo na arena mais segura que a sociedade nos permite: as artes. De fato, o *jazz* salvou minha vida há muitos anos. Validou minha existência e respondeu as questões mais dolorosas do âmago do meu ser. Enfim, me ofereceu um modelo perfeito de conduta em que somos simultaneamente criadores divinos e meros mortais, criaturas bestiais, mas também civilizadas e racionais. Egresso das mesmas forças caóticas, mas coerentes nas quais se agrupa na natureza, o *jazz* ao espelhar fielmente nossa admirável progressão evolucionária, me trouxe grande conforto espiritual. Permitiu-me uma existência que, embora caótica, tem sido ao mesmo tempo extremamente articulada em seus desdobramentos fractais. Essa tem sido a maior dádiva que recebi do processo artístico. Um sentimento quase religioso de fé nos mecanismos naturais que regem o cosmos. Improvisar é brincar de ser Deus e perpetuar assim o impulso criativo do universo. (MUGGIATI, 2008, p. 177)

O *jazz* deu a Charles a oportunidade de improvisar. Foi sua via possível dentre tantas outras para articular um modo equilibrado de estar no mundo. As frases sincopadas, as construções sonoras, os timbres, as melodias, as harmonias, sobretudo, a técnica de improvisar são todos fenômenos capazes de inscrevê-lo numa sonoridade única, qual seja, a própria. A que fora possível ser criada por ele para ele mesmo. “A verdadeira essência do *jazz* é bem mais complexa: ele não é feito só de solos improvisados, mas de uma [sic] amálgama de timbres, ritmos, harmonias, configurações tonais” (MUGGIATI, 2008, p.233).

Poetas e filósofos costumam dizer que somos o que somos hoje em razão daquilo que se experienciou no passado. Tudo, absolutamente tudo o que vivemos em nossa pregressa história dá significado ao eu atualizado. Nada diferente do que prega a psicanálise: o psicanalista convida seu paciente o tempo todo a mergulhar em configurações pretéritas que possam conduzi-lo no momento atual, na direção (que favoreça o encontro) de elementos úteis, no entendimento de cada escolha realizada. Momento em que as experiências traumáticas são novamente vivenciadas, e percebemos que todas as marcas deixadas são/foram cruciais para constituir o sujeito do presente.

Na análise cria-se, pensa-se; transformar conteúdos, elaborá-los, torná-los compatíveis à organização psíquica é uma meta. Creio, como propôs Lichtenstein (2003), na intrínseca relação que pode ser pensada entre a improvisação musical no *jazz* e a associação livre em psicanálise.⁷⁸

4.7 Metaforizando o improviso⁷⁹

As formas de transformação usadas na improvisação musical são equivalentes às duas formas básicas de transformação poética: metáfora e metonímia.

Colocar-se disponível para esse tipo de escuta, recepcionando evocações causadas por canções, para poder manejar as associações, tecer comentários, intervindo e realizando articulações com base na história de vida do respectivo

⁷⁸ *The rhetoric of Improvisation Spontaneous Discourse in jazz and psychoanalysis*. American Imago, vol. 50, nº 2, 227-252, 2003.

⁷⁹ Parte significativa das ideias condensadas nessa parte da tese foi originalmente publicada no livro “*Vitrola Psicanalítica: canções que tocam na análise*”. Via Lettera, 2005.

paciente é tarefa do analista. Haveria aqui uma especificidade, relativa a essas associações, pois ainda que envolvam a palavra, trazem na sonoridade algo que é fundamental. (LUIZ, 2005, p. 59)

O gênero *jazz* foi apresentado por Charles e passou a ser referência das situações vividas anteriormente à sessão e atualizadas nela por meio de uma fala que só acontece em razão da regra fundamental que permite o desenrolar de uma análise. Bem como, evidentemente, “sem a transferência estabelecida entre analista e analisando não há processo analítico que possa ser sustentado”. (LUIZ, 2005, p.60)

O dispositivo analítico foi inventado para permitir o surgimento de cadeias de sentido, cadeias de pensamento concebidas como instrumento libertador. Freud afirmou várias vezes ao longo de sua obra que sofremos de reminiscências quando nos vemos aprisionados nessas cadeias de sentido. A fim de nos libertarmos de tais reminiscências – de seus sentidos fixos –, é necessário revivê-las para que ganhem novas significações; é preciso abrir seu sentido, recuperar a mobilidade das significações e a possibilidade de experimentar. O meio para isso é o mergulho transferencial (CAVALCANTI, 2001, p. 245).

As associações trazidas à tona (pré-consciente) via lembranças de determinadas situações funcionam como agentes de um “favorecimento”, conduzindo a uma série de outros temas ainda não mencionados em sessão. Ou seja, a associação livre estimulada por esse tipo de intervenção é o agente dessa “especificidade” de evocações e de improvisações.

Ora, a palavra em si não é a responsável pelo desencadeamento das associações, mas o efeito particular que a palavra mobiliza na memória. A palavra, cantada ou não, possui ritmo, sonoridade, algum tipo de expressão (que pode trazer consigo algum significado, uma figura de linguagem, um meio...) está sempre presente. Assim, podemos incluir a hipótese do uso metafórico e metonímico que a música teria na análise. Já que, mesmo a sonoridade (não verbal) possa ser verbalizada pelo paciente.

Segundo Houaiss (2001) metáfora é a transferência de sentido de um termo para outro numa comparação implícita e metonímia é o uso de um nome por outro numa relação de causalidade. Já no *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise* encontra-se a seguinte definição: “Metáfora e metonímia são definidas classicamente como ‘figuras de estilo’ que modificam o sentido das palavras: elas

‘fazem figura’, ‘ornamentam o discurso’, como se existisse além delas a palavra justa” (KAUFMANN, 1996, p. 331). É a semelhança que aparece no sentido figurado. Mas como entendê-las e compreendê-las na análise?

Lacan, partindo da leitura de Freud sobre os processos primários, formulará a ideia de que existe correspondência entre essas figuras de linguagem e dois mecanismos no trabalho dos sonhos. A saber: condensação e deslocamento.

A *Interpretação dos sonhos* (1900) apresenta o próprio sonho como uma linguagem. Lacan diz, então, que o sonho é um enigma de imagens e “as imagens do sonho só devem ser consideradas pelo seu valor significante” (*Apud* GARCIA-ROZA, 1993, 187).

A imagem não é ela mesma portadora de seu significado. Significante e significado são duas ordens distintas, constituindo redes de articulações paralelas. Há um deslizamento incessante do significado sob o significante e é a rede do significante, pelas suas relações de oposição, que vai constituir a significação do sonho (LACAN *apud* GARCIA-ROZA, 1993, p. 187).

Tal deslizamento do significado sob o significante é encontrado no trabalho do sonho em seu efeito de distorção. Em suma, a condensação e o deslocamento produzem essa distorção.

Lacan torna assimiláveis esses mecanismos à metáfora e à metonímia.

Na condensação teríamos uma sobre-imposição dos significantes dando origem à metáfora; no deslocamento pela substituição dos significantes com base na contiguidade, teríamos o equivalente a metonímia. Condensação e deslocamento desempenhariam, no sonho, uma função homóloga à da metáfora e metonímia no discurso (LACAN *apud* GARCIA-ROZA, 1993, p. 188).

Esses processos (metafórico e metonímico) encontrar-se-iam em funcionamento em todas as formações do inconsciente sendo responsáveis pela característica de duplo sentido da linguagem.

Dor (1989) sintetiza a ideia:

As noções de metáfora e metonímia constituem, na perspectiva lacaniana, duas das pedras fundamentais da concepção estrutural do processo inconsciente. Estas duas molas mestras sustentam, com efeito, uma larga parte do edifício teórico mobilizado pela tese: o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Assim também, se os processos “metafórico” e “metonímico” estão na própria origem dos mecanismos que regulam

geralmente o princípio do funcionamento inconsciente, devemos poder evidenciar a aplicação destes dois paradigmas tanto ao nível do processo primário, como ao nível das formações do inconsciente propriamente ditas (DOR, 1989, p. 49).

Análogas ao sonho, as imagens, assim como a música, dão outro sentido à linguagem verbal, de tal modo que em função das associações que se seguem, permitem a inserção de outras sonoridades no espaço analítico. Por meio da substituição (na metáfora) de significante a significante produz-se um efeito de significação. A metonímia, por sua vez, se dá por meio de um processo que se designa como transferência de denominação (um objeto é designado por um outro termo que apresente algum tipo de ligação com o primeiro). Ou seja, espera-se a conexão de um significante novo com um significante antigo. Como no improvisado, novo sentido, “desorganizando organiza”.

Podemos pensar que o papel da metáfora é falar sobre algo por um “meio” diferente, por formas que se equivalham sem, no entanto, falar diretamente. Ainda no dicionário (segundo Lacan) temos que:

A metáfora se situa no ponto preciso em que o sentido se produz a partir do não senso: “é entre o significante do nome próprio de um homem e aquele que o abole metaforicamente que se produz a centelha poética”; assim que é abolido não ressurgirá jamais, mas se manifesta pelo que surge em seu lugar (KAUFMANN, 1996, p. 332).

Já a metonímia é entendida como um termo que é designado por outro termo, que não é o mesmo que habitualmente o designa, devendo existir necessariamente uma relação entre eles.

Nesse campo, Rosenfeld (1998) argumenta que as metáforas: “permitem que se verbalizem coisas para as quais não há palavras, elas nomeiam vivências emocionais significativas, permitem que se pense e se converse sobre elas” (ROSENFELD, 1998, p. 44). Assim como poderia nomear os sons do *jazz* em Charles, que na maior parte das gravações não possuem canto, uma letra.

A importância dessas (metáfora e metonímia) na música é, fundamentalmente, criar condições para que a verbalização, ou melhor, alguma construção significativa se apresente. “A metáfora é a palavra pronunciada que

contém, que dá a ouvir, o impronunciável. Ela nos convida a um movimento diferente que o de compreender um significado” (ROSENFELD, 1998, pp. 80-81).

Por uma espécie de automatismo psíquico, uma ideia ou imagem quase sempre nos evoca outra que se lhe opõe ou se lhe assemelha. Constitui por assim dizer uma operação normal estabelecer contrastes e analogias: os primeiros traduzem-se principalmente em antíteses, e as segundas, em comparações e metáforas.

Mas pode a linguagem metaforizar o som? Sim. Pois a música é elemento de mediação e transmutação, dos traços de personalidade: do controle obsessivo à liberdade de improvisação. Em Charles viu-se a sonoridade como metáfora dos sentimentos. A angústia pode ser representada ao falar, ou seja, criando a metáfora a partir da metáfora. Tomando a metáfora como forma de construção do pensamento, apenas um substrato para a experiência musical ser expressada. Como se a sonoridade usada fosse o caminho para chegar à linguagem. Nesse sentido a linguagem sonora pode sim ser metafórica. Afinal, imagens e música, desde que produzidas pelo homem em princípio, são linguagens com regras de escrita e leitura e passíveis de interpretação.

4.8 A retórica da improvisação

No ensaio, “*A retórica da improvisação: discurso espontâneo no jazz e na psicanálise*”, Lichtenstein compara a improvisação musical no jazz com a associação livre em psicanálise a fim de entendê-los sob uma nova luz. Afirma que atos de improvisação podem ser rotulados sob o título de talento ou até receberem certo véu místico, tais como inspiração ou intuição criativa (LICHTENSTEIN, 2003, p. 227).

O objetivo, [da improvisação] no caso da psicanálise, é libertar-se de inibições e/ou sintomas neuróticos e promover a liberdade de expressão espontânea em relação ao analista.

O autor comenta sobre a expectativa não atendida de se encontrar uma vasta literatura psicanalítica sobre as características do discurso espontâneo. E ainda que tal literatura

... existe quanto ao que pode interferir na expressão espontânea no *setting* analítico, ou seja, sobre a natureza da resistência; no entanto, não é o mesmo que olhar, num nível formal, para o que realmente ocorre necessariamente, ainda que de forma rara, quando as resistências são superadas. (LICHTENSTEIN, 2003, p. 228)

Freud citou Schiller para indicar que o princípio que ele estava considerando ser a fundação da prática psicanalítica já era conhecido pelos poetas. Essa herança das artes continuou a ter um papel na ciência da psicanálise. É também interesse de Lichtenstein reconhecer essa linhagem e estudar seus efeitos sobre a psicanálise; com isso pôde esboçar uma comparação com outro campo, a improvisação no *jazz*, onde o princípio de Schiller também está atuando. (LICHTENSTEIN, 2003, p. 228)

Pode-se pensar, lendo o autor, que a liberdade formal do improvisado no *jazz* representa determinados desejos de liberdade em relação à autoridade social. Isso foi explícito na relação de Charles com seu pai. Talvez como nos primórdios de sua criação, o *jazz* trazia os mesmos “desejos de rebelião”, rechaçando o isolamento e humilhação (aos quais os negros precursores foram submetidos), que agora por razões diferentes também se revelam. Por exemplo, saindo da linha, tocando fora da melodia, num compasso diferente, único, singular.

Entretanto, não se trata de liberdade completa, pois há regras ou estruturas pelas quais tais liberdades se expressam. Respeito e transformação estão intimamente relacionados e não constituem atitudes opostas. “Subestimar essa dialética é perder de vista o que pode ser o aspecto realmente sublimatório do *jazz*: a bem-sucedida junção entre invenção e ordem”. (LICHTENSTEIN, 2003, p.229)

Freud manteve-se interessado durante toda a sua vida em mapear a relação entre o discurso manifesto e o texto latente. Seus vários modelos de mente são metáforas para essa relação.

Uma das virtudes da metáfora é a de que ela nos convida a considerar como essa leitura ocorre, ou seja, o que em relação ao método da associação livre no *setting* analítico permite ou facilita esse tipo de leitura? Em relação ao *jazz*, no que consiste o texto de uma forma de música que não está escrita, como é o caso da improvisação no *jazz*? (LICHTENSTEIN, 2003, p. 231).

Há uma estrutura musical implícita ou um texto latente por trás de todo improvisado que funciona analogamente às estruturas psíquicas, determinando tanto

possibilidades como limites. Mas nunca se pode dizer tudo o que está contido, porque na improvisação o músico descobre algo novo, novas possibilidades que parecem emergir a partir da estrutura dada. Essas formas emergentes, se tiverem suficiente autoridade e “veracidade”, passam então a expressar possibilidades que sempre estiveram lá, mas nunca antes percebidas. “São consideradas descobertas sobre o texto latente ao mesmo tempo em que são invenções baseadas nesse texto, um paradoxo também encontrado no caráter da descoberta psicanalítica”. (LICHTENSTEIN, 2003, p. 232)

Da mesma forma, a relação de um indivíduo com a estrutura de um desejo inconsciente permite uma descoberta contínua no contexto da transferência (sem mencionar a realidade da vida fora da análise).

Numa metáfora musical é como se fosse possível ouvir o tema original como fundo do que é tocado. Apesar de estarem sendo tocadas notas diferentes, o que resulta é um novo sentido dado à nota original subjacente. Variações musicais estão repletas de representação metafórica de notas anteriormente tocadas.

Na substituição via metonímia, não se ouve toda a melodia original representada numa nova forma; na verdade se reconhece sua presença por meio de partes. “A metonímia não cria um novo sentido. Ela cria novas conexões ou ligações com signos familiares” (LICHTENSTEIN, 2003, p. 235).

Esses momentos de ambiguidade e inesperadas mudanças de significado são possíveis por causa do caráter metafórico e metonímico da linguagem. As figuras de linguagem, tal quais os processos de condensação e deslocamento no trabalho do sonho, são os mecanismos do processo primário.

Como consequência do caráter onipresente da metáfora, qualquer vocalização pode ter inúmeros significados e conotações. A melodia original, afirma Lichtenstein, tanto quanto foi um fato objetivo no início, é revelada pela sequência de improvisações e pelo seu lugar entre elas para também ser um signo dentre outros signos.

No discurso analítico, o contexto dos comentários tende a mudar de formato e deslizar de uma forma que é normalmente restringida num discurso comum. Por essa razão, o analista pode chamar a atenção para os momentos de ambiguidade, não para eliminá-los como se faz num discurso denotativo, mas com a intenção de

sublinhar a presença deles e permitir sua expansão. Pelo fato da regra fundamental perder sua restrição denotativa no discurso analítico, essas funções poéticas alternativas começam a trabalhar abertamente. A atividade diária da psicanálise coloca em funcionamento as funções poéticas num contexto de improviso.

Às vezes, em determinados momentos, os problemas musicais se tornam muito grandes. A improvisação vacila. Se o músico está tocando e não tem o direito de parar, ele pode se apoiar em substituições familiares num dado momento, com frases enfadonhas, transformações que têm apenas a aparência de improvisações. (LICHTENSTEIN, 2003, p. 236)

Por vezes o analisando enfrenta um impasse semelhante em suas associações. Bloqueado, ele fica em silêncio ou cai na repetição, em substituições conhecidas, qualquer coisa que ele possa usar para se apoiar. É importante que o analista perceba isso e descubra um modo de fazer com que o processo continue rumo à possibilidade de algo novo vir a ser dito.

A mudança na forma discursiva altera a relação entre discurso e objeto, introduzindo variações que abrigam um novo significado; o significado do indivíduo evidentemente, mas um significado que não conseguia encontrar seu rumo no discurso denotativo devido aos mecanismos da repressão. Dessa forma, o desejo latente encontra sua expressão. (LICHTENSTEIN, 2003, p. 238)

O músico que toca *jazz* geralmente comunica o objeto melódico primário diretamente num modo denotativo. Pode ser observado o cuidado extremo ao executar precisamente o que está escrito. É tratado, pelo músico, como um fato objetivo que vai ser descrito numa linguagem musical prática e comum. É apresentado como um objeto independente já existente no mundo, algo denotado. As improvisações começam apenas após isto ter sido feito.

Ao apresentar o objeto-melodia no início e no final das improvisações, uma sequência mais plena de signos é criada. Não somente uma sequência de improvisações, mas um tipo que também inclui a melodia original. A sequência de improvisações é tal que por meio dela a relação do signo com o objeto é mais solta por meio de transformações poéticas.

Quando o psicanalista relembra o analisando a respeito de comentários anteriores, ele se esforça para preservar tão próximo quanto possível a forma

dessas comunicações: seu *status* de signos e não meramente seu sentido literal. O analista também está atento às pausas e lacunas na sequência dos signos.

Por meio da função poética [do discurso analítico], ou seja, por meio de uma relação signo-objeto mais solta, um vínculo entre essas expressões se torna um novo *locus* da verdade, ou seja, um lugar onde o significado pode ser encontrado onde previamente parecia não existir. (LICHTENSTEIN, 2003, pp. 239-240)

Além das relações entre a melodia e variações e a emergência de uma relação signo-signo, há ainda uma dimensão de tempo: o tempo da improvisação onde uma nova figura é revelada onde não existia antes; tem a ver com a melodia, mas também com o músico que está improvisando, refere-se à convergência particular naquele momento do desejo e da melodia.

É semelhante ao ouvir um analisando. “Ouve-se tanto mais do que é possível descrever”. (LICHTENSTEIN, 2003, p. 245)

Não apenas os objetos musicais, mas todos os objetos são definidos pelas suas lacunas, ou seja, seus limites. Relacionar-se com o objeto é passar a conhecer seus limites, considerar isso suportável ao mesmo tempo em que o objeto frustra os desejos do sujeito de satisfação total, ininterrupta. De fato, a possibilidade de um desejo sustentado é assegurada somente pelas lacunas no objeto. Dessa forma, tornam-se tanto a fonte de prazer como de frustração.

Talvez, realmente, não existam melodias originais no mundo, apenas variações tomadas no momento como originais. Assim é com o sonho e todos os demais sonhos. Um sonho apenas é original no sentido de que dá uma nova forma a traços já existentes. (LICHTENSTEIN, 2003, p.250)

É verdade que a eficácia do trabalho psicanalítico jaz na obtenção de certa plenitude do discurso, uma plenitude na qual afeto e significado se reúne, onde o impacto do desejo é vivenciado por meio do discurso, depois são pelas figuras de linguagem do improvisado que esse religar acontece.

4.9 Liberdade e regras de uma vida improvisada

*Existe uma arte visual japonesa em que o artista é forçado a ser espontâneo. Deve pintar sobre um pergaminho fino e esticado com um pincel especial e tinta de aquarela preta de tal maneira que se a pincelada não for natural, ou for interrompida, destruirá a linha ou romperá o pergaminho. Rasuras ou correções são impossíveis. Estes artistas devem praticar uma disciplina particular que permita à sua ideia plástica se expressar em comunicação com suas mãos de um modo tão direto que a deliberação não possa interferir. As imagens resultantes carecem da composição complexa e das texturas da pintura comum, mas aqueles que as veem encontram algo capturado que escapa à explicação. Esta convicção de que a ação direta é a reflexão mais significativa, acredito, propiciou a evolução das disciplinas extremamente severas e únicas do músico de jazz ou do músico improvisador. (Bill Evans, in *Kind of Blue* [1959], texto impresso na capa do álbum de Miles Davis)*

Jazz é um território em que a gente pode quebrar todas as regras e ser livre. (Matt Savage)

Charles estava atento ao peso causado por qualquer tentativa de desvio, de qualquer forma de desvencilhamento das estruturas regradas que o guiavam. No entanto, ou por isso mesmo, corre o risco, e seu esforço de não poder errar ficou menos engessado.

Com as mulheres o “*prevendo o que vai acontecer*”, perde parte da importância assustadora que cobrava reconhecimento e consegue, *mais leve*, se envolver agradavelmente com outra mulher.

No palco exhibe-se, perde a timidez, ou controla-a com mais firmeza, é o lugar no qual seu improviso toma forma mais concreta, consistente e convincente. Mostrou como determinados padrões de impulso para se defender via compromisso,

permitiram improvisar diante da interdição paterna. Seus investimentos para escapar de uma configuração perturbadora atrelaram-se ao som/música que produzia/escutava.

Inspirado e inventivo, Charles relevou ter os atributos essenciais que lhe conferiam o estatuto de músico de *jazz*. Fez bom uso do acaso, explorou a imaginação, superou adversidades, encontrando a própria voz. Um exercício de agilidade mental como muitos músicos souberam fazer para lidar com situações adversas. Nem todos com a disciplina e talento para romper barreiras e desbravar novos territórios. “Se a agilidade mental conta pontos na hora da interpretação jazzística, ela é fundamental, também, para a sobrevivência dos músicos em situações de dificuldade ou conflito...” (MUGGIATI, p.154.) Assim pareceu ser com Charles: foi ágil e sobreviveu.

Fazer *jazz* significa assumir um risco – o risco de se confrontar com o silêncio e preenchê-lo com um discurso inédito e próprio, o risco de ser um “compositor instantâneo”, como escreveu/disse Charles Mingus.

Sobre o silêncio... Terá de fato alguma vez existido? Em se tratando de ventre materno, certamente lá não está. A ausência da fala pode estar impregnada dos não-ditos que esvoaçam pelo espaço-tempo. A atenção flutuante é palavra sem som (mesmo calada a boca, resta a cuca). A interpretação alienante pode falar muito sem jamais tocar. Até a associação dita livre pode tentar engessar o direito que tem o avesso.

A essência da improvisação do *jazz* é relatada por Keith Jarret, colhida por Muggiati. Jarret, entre outras adversidades enfrentadas na vida, sofreu de amusia e uma espécie de ‘síndrome do cansaço’, [síndrome da fadiga crônica]. Num depoimento sobre a separação de seus pais quando tinha 11 anos disse:

Acho que aquilo me tornou mais ferozmente focado na música. Uma coisa fenomenal no fato de ser músico, e, em particular, tocar um instrumento que não precisa de outros para ser tocado, como um piano, ou uma guitarra, é que você pode transformar qualquer estado emocional em que você se encontra em música. Aprendi isso muito cedo. Se estava com raiva ia tocar piano, e não tocaria música raivosa. Tudo é energia, e você pode mudar a direção para onde essas flechas estão apontando. Tem que usar a energia, de certo modo. Essa é a melhor qualidade da música para quem a toca. É uma maneira de saber quem você é e o que está sentindo. (JARRET *apud* MUGGIATI, 2008, p. 108)

4.10 Resiliência jazzística

Quando toco, não gosto de programar demais meu pensamento. Quero ter a mente limpa para exprimir espontaneamente no saxofone as minhas experiências de vida. (Sonny Rollins)

A resiliência (flexibilidade) termo nascido da física, que nada mais é que a capacidade que têm certos materiais para resistir a choques e tensões e ainda voltar a seu estado original após esse choque, pode ser conceito aplicado a seres humanos como um:

Conjunto de forças psicológicas e biológicas exigidas para que as pessoas superem com sucesso as mudanças ocorridas em suas vidas. Não é uma questão meramente psicológica, é também física, pois é preciso que os processos fisiológicos do corpo humano, ativados pelo estresse, funcionem bem nas mais diversas situações (FLACH, *apud* MUGGIATI, 2008, p. 292).

Deste modo, o músico de *jazz*, pelo tipo de arte improvisada e espontânea que pratica e por sua própria postura existencial, é um mestre na arte da resiliência.

Ao escrever as últimas páginas de seu livro, Muggiati (2008) relata que lia concomitantemente uma pesquisa científica na qual a atividade cerebral de duas dúzias de pessoas fora fotografada por ressonância magnética e outras técnicas de escaneamento. O experimento concluía que sonhar acordado parece ser um padrão da mente humana e algumas regiões cerebrais são especificamente desenhadas para o devaneio. “A atividade cerebral espontânea, que não depende de estímulos externos, deixa claro que a improvisação do *jazz* seria a representação musical do devaneio” (MUGGIATI, 2008, p. 295)

Os ritmos do *jazz*, sua agilidade mental, sua propensão a abraçar o acaso, sua capacidade de superar as adversidades, de encontrar uma voz própria, de romper barreiras, de usar a imaginação foram convincentes para Charles em sua vida, o que permite dizer que encontrou nele (*jazz*) uma reverberação possível para ser afetação musicalmente.

A genealogia da improvisação em Charles incide na identificação com o repertório jazzístico. De algum modo há uma compensação desse mundo musical que sustentou suas articulações e arranjos psíquicos. Novos afetos foram

experimentados, os sons, e o discurso, nessa relação que é majoritariamente intensiva foram relevantes. Mas Como saber quais especificidades psíquicas o fizeram buscar esse tipo de repertório?

Charles, sem dúvida, estabeleceu com a música seu meio de dialogar com o mundo suas questões mais arcaicas, o que significa dizer que encontra um meio de expressão e aceitação que outrora não conseguia ter. Mas a improvisação acabaria lhe proporcionando.

CAPÍTULO V.

HELENA – UM DIALETO MUSICAL

*...por sorte, a
capacidade de ser afetado por um som, uma
imagem, uma ideia, não é exclusividade de
especialistas – ao contrário, é uma potência do
homem comum. Costuma-se dizer que a política é
coisa séria demais para ser deixada na mão de
políticos, e talvez o mesmo valesse para a
economia, a literatura, a dança, mesmo a música...*
(Peter Pál Pelbart)

*Assim como no amor, não existem ideais
genéricos na música. Ideais musicais são sempre
específicos, pessoais e intransferíveis.*
(Arnaldo Cohen)

Helena é estudante do curso de direito, hoje tem 23 anos. Na adolescência estudou flauta transversal, tocava hinos sacros de louvor a Deus com um pequeno grupo de amigos na comunidade religiosa que frequentou, até que conheceu Hermes. O encontro se deu no dia de seu vigésimo primeiro aniversário. Começaram, a partir daquela data, a trocar mensagens pela internet e por telefone (sms). Poucos encontros depois, já *namoravam sério*. Contrariando os pais, que não aprovavam a relação com o rapaz não frequentador da igreja, Helena lutava para que ele fosse aceito e querido. Estereótipo de garoto rebelde, guitarrista de uma banda *punk-rock*,⁸⁰ Hermes sonhava em tocar fora do país. Helena define o estilo da banda do namorado como “*rock de garagem, um som meio sujo e cru, mas uma batida contagiante e meio alucinada*”. Ainda que Hermes soubesse de sua inclinação religiosa, nunca trazia à tona assuntos ligados à igreja. Aliás, um espanto mútuo tomou conta de ambos ao descobrirem o quão musicalmente antagônicos eram os respectivos gostos pelos gêneros escolhidos. “*Prova de que os opostos se atraem*”, afirmava ela.

⁸⁰ Movimento musical que surgiu em 1974 nos Estados Unidos e com força na Inglaterra em meados de 1976. Trata-se um tipo de Rock tocado mais rápido, mais “sujo”, uma sonoridade mais crua, com poucas melodias e acordes muito simples, somados a efeitos sonoros mais agudos e ruidosos.

O programa preferido do casal era: encontrarem-se num *shopping center* na Zona Sul da cidade de São Paulo aos finais de semana. Iam ao cinema, almoçavam e tomavam sorvete *da forma mais romântica que pode existir*, ambos usando a mesma colher. Suas conversas, entre outras, fundamentalmente giravam em torno das músicas que ele e ela gostavam.

Embora o gosto pelo gênero fosse diferente, há uma atração na semelhança que o gosto pela música num sentido macro se dá; quem sabe poderia ser entendida como “atração musical”. Ainda que estudos abordem que a identificação de gostos musicais semelhantes promove a atração entre os sujeitos, entendo que, no caso de Helena, a identificação deve ser pensada aquém dessa relação. Ela é quem está completamente identificada com a estrutura musical.

Bem, há uma série de elementos sobre essa jovem paciente que, penso, seriam desnecessários para a vinheta que me propus a escrever sobre sua história. Creio que nos basta saber sobre sua relação com a música, com a religião, além da ainda não mencionada, delicada e intensa relação com o pai; e, por fim, sua, até então, aversão aos relacionamentos íntimos (sexo).

Helena – ainda virgem – estava decidida a encontrar alguém que “*carinhosamente pudesse tocá-la em todos os sentidos*”. Independentemente de *estarem predestinados a casar*, queria perder a virgindade como grande parte, se não todas, de suas amigas o fizeram. O pai dizia saber que seria impossível ela aguentar ficar sem se envolver fisicamente com um homem por muito tempo, mas que tinha que preservar o melhor dela para o casamento. Tal fala soava como uma declaração que, ao mesmo tempo, misturava *alforria e constrangimento*.

Não foram muitos os namoros que antecederam a relação com Hermes. Ainda assim, a intimidade entre eles era limitada a *carícias mais ingênuas*. Quando a coisa esquentava, “lembrava do pai” e a interdição implícita de outrora se fazia presente. Todavia, ela estava decidida a transar, inicialmente como um modo de vingança e afronta ao pai, devido a uma briga com proporções violentas, provocada por uma discussão a respeito das finanças da família. E também, e mais importante para ela, por estar “*tremendamente apaixonada*” por Hermes. Transaram.⁸¹

⁸¹ Evidentemente, apenas a briga pontuada não seria responsável por desencadear essa “vingança”. Farei adiante uma breve consideração a respeito do Édipo feminino, que penso, pode explicar com mais precisão esse evento.

Então, pulemos aqui sua saída da igreja, do grupo musical, a mudança radical de visual (das longas saias aos topes e vestidinhos insinuantes), o interesse por música instrumental, *jazz*, MPB. E haja mudança: o *também virgem* Hermes passou a ser o estereótipo de roqueiro romântico, apaixonado, que escreve/copia poemas (de Fernando Pessoa e Mario Quintana, que esconde em meio às coisas dela, só para saber da “surpresa do encontrar algo não previsto”) e se torna o carinhoso e casamenteiro que *não sabe mais viver sem ela*.

Esse preâmbulo é para apresentar, com um nível mínimo de contextualização, duas cartas/e-mails de *amor musical* que Helena escreve a Hermes e envia a ele no dia em que comemoraram um ano de namoro.

Antes do envio, assim como uma espécie de pedido de revisão, ela lê o escrito no divã para o analista, não sem antes fisgar minha flutuante atenção alertando-me primeiro pela seguinte fala: *“Fui a uma palestra sobre música que culminava numa apresentação de um harpista, muito interessante. Acabei comprando livro, sobre história da música. Acho que minha mente anda meio musical esses dias, deu até vontade de voltar a tocar... E escrevi uma carta para ele, já que estou mesmo apaixonada e não me polício mais a respeito do que ele vai ou não achar, e eu tenho certeza de que ele também está; estou pensando em enviar por e-mail, o que você acha? Posso ler para ter sua opinião?”* – “Sim, pode ser”, eu disse, sem esconder minha curiosidade (musical) analítica.

Retira facilmente o papel dobrado do bolso e inicia a interessante leitura: *“Hermes querido, sabe, eu não sei se alguém já disse isso, também não importa e, tampouco, quero primar pelo que vou escrever. Eu te amo! As últimas vezes que fizemos amor foram divinas, eu já devo ter dito/escrito que fazer amor com você é uma poesia, mas agora diria também que fazer amor com você é uma música... Posso explicar. É que seus beijos são como um doce prelúdio e quando te toco é como se eu estivesse aprendendo uma nova música; seu corpo, cada vez mais, traz uma gostosa e indescritível novidade, acho que seu corpo é um mistério, é muito bom te desvendar, adoro senti-lo em cada detalhe, é como um solfejo, enquanto ainda está se descobrindo cada nota, cada tom, criando certa intimidade, antes de propriamente tocar a música...”*⁸²

⁸² Ver glossário dos termos musicais usados por Helena: apêndices 1 e 2.

E quando finalmente está dentro de mim, completa-se a combinação de melodia, harmonia e ritmo, a junção de sons simultâneos, harmonia tão forte, que daria para criar um acorde, seus ritmos elevam minha respiração, como um sustenido eleva uma nota em meio grau, enquanto me penetra com carinho e depois com intensidade, parecem síncopas, aquelas notas fracas que se encontram com as fortes ligando-se...

'Agitato' como a própria expressão diz, adoro sua 'incansabilidade', você é uma delícia em todos os sentidos, cabe ainda outra expressão musical para seu corpo: 'con anima' – com movimento e calor – só mesmo fazendo amor com você para compreender o quão é sublime uma música, e nem precisa ser músico para entender...

Entendo então, mais uma [grifos dela] modificação do movimento e da intensidade (estou falando de música? Risos!!!) não sei, não sei também se a expressão, mais uma (é que daria para escrever muitas outras ainda) para seu corpo seria 'sotto voce' – com ternura e suavidade, pois, ah, mas olha a antítese que pensei agora: é que gosto muito de sentir o seu corpo pesando sobre o meu, devo dizer também que adoro essas palavras indecentes que você fala, inclusive pode continuar falando, quem sabe da próxima vez, eu não fico 'sem-vergonha' (ai agora vai ficar com duplo sentido) e não falo também pessoalmente o que escrevo aqui; deixa eu voltar pra música (risos)...

Só mesmo, por fim, pedindo 'al Coda' – tocando-te até final – repetindo um determinado trecho para depois pular para o último compasso com uma longa 'fermata' para os movimentos mais gostosos, melhor que isso, só mesmo 'da capo'. (sic)

Em outras palavras, quando me disse que queria me dar pelo menos a metade do prazer que te dei, o que posso responder, é que me deu muito mais que a metade do prazer que lhe dei, nem sei se lhe dei tanto prazer assim, mas saiba que você sim dá prazer, e dá prazer até com palavras... palavras que se transformam em música."

Ouvir o relato muito me interessou. A forma de sua escrita, bastante poética, flertava com o que estava escrevendo e, naturalmente, acabei compartilhando com ela duas ou três sessões mais tarde, sobre meu trabalho em desenvolvimento. Era

uma prévia sondagem sobre a autorização, ou não, dela para publicar parte da história relatada. Para meu contentamento, ela não só aceitou como me enviou outros textos que havia escrito para ele, nos quais sempre criava metáforas musicais.⁸³ Textos que nem sempre eram lidos nas sessões, pois eu pedia que ela os comentasse e só depois ela enviava-me de fato, para o uso que faço nesta tese. Das que me enviou – não querendo privar o leitor, que me acompanha agora, do interesse despertado pelo texto na íntegra – escolhi a que se segue, compartilho-a sem recortes:

“Eu estava aqui, tocando, estudando, mas meu dedo começou a incomodar um pouco (lembra que estou dodói?), tive que parar por um tempo. Enquanto tocava, sua lembrança invadia meus pensamentos de modo constante, então aproveitando a pausa na música resolvi escrever pra você...”

Eu disse que a fermata (lembra?) poria um fim na música, proposital e, feliz engano, afinal a fermata prolonga a nota por tempo indeterminado, né? E você é uma sonata sem fim...

Digo sonata porque esse tipo de peça musical reúne três ou quatro partes diferentes (allegro, andante ou adágio, presto, prestíssimo...) e você reúne muito mais que três ou quatro movimentos musicais... Você é a própria música... É ela que o tem em cada nota, cada compasso... e não o contrário...

Breve pausa no e-mail (minha Kaká [uma cadela] acabou de chegar pra se juntar à bagunça, é que estou no meio de um monte de livros de música, lápis, bolsa, flauta... tudo em cima da cama e agora também a Kakinha querendo atenção...)

Enquanto lia a partitura, solfejava seu corpo... Você tira a roupa e eu é que perco o compasso, esqueço os tempos e todo o resto... Viajava na lembrança de cada detalhe de você, fecho os olhos porque já decorei seu corpo (sua boca irresistível, seus ombros inabaláveis, sua barriga perfeita, sua intimidade poderosa, suas coxas espetaculares, seu cheiro que enlouquece...), abro os olhos porque meu olhar é nítido como um girassol (tomando Fernando Pessoa emprestado), mas

⁸³ Evidentemente, é possível crer numa “não naturalidade” desses textos posteriores ao primeiro. Como se a paciente estivesse apenas respondendo a demanda do analista/acadêmico; porém, tendo a crer na fidedignidade “das cartas”, já que a primeira foi lida/levada à sessão espontaneamente. Claro que podemos interpretar a intenção da leitura, porém prefiro tratar os escritos como sendo produção de sua realidade psíquica.

continuo perdida dentro do seu sorriso envolvente e do seu olhar que seduz e paralisa...

Seu corpo nu é lindo e facilmente poderia ser confundido com uma grande obra musical como as Quatro Estações de Vivaldi, a Sinfonia em Dó Maior de Schubert, Tristão e Isolda de Wagner, qualquer um dos belíssimos minuetos de Bach, os balés de Tchaikovsky, ou ainda as lindas sinfonias de Beethoven, ou seja, com todas essas e outras das maiores peças musicais existentes...

Outra breve pausa – preciso respirar – acabo perdendo o fôlego quando me lembro de você, minha respiração fica mais curta e com intervalos de meio em meio tom, como uma escala cromática. Por falar/escrever em escala – aquelas notas ascendentes em grau conjunto até a repetição da primeira – com algumas semelhanças e diferenças é o meu desejo por você, ele já começa com volume e ascende em grau conjunto a cada beijo, cada toque, cada mordida sua, atinge o apogeu e não termina mais (peço um ritornello, estribilho, barra de repetição, ou qualquer movimento que façam tê-lo dentro de mim novamente) continuo te desejando mais e mais...

Mais uma vez minha respiração acelera ao ritmo desse compasso já nem sei mais qual nota é agora, com tanta presteza de movimento pode ser uma fusa, colcheia, semicolcheia... Você me deixa confusa e já não consigo mais controlar minhas sensações...

Você sabe que a música é a arte de combinar e produzir sons, dividida em três partes: melodia, harmonia e ritmo... você é isso... uma arte manifestada na melodia da sua voz, a combinação certa de sons sucessivos de cada palavra que fala... Na harmonia de corpo e rosto simultaneamente perfeitos e de uma só vez... No ritmo de cada um dos movimentos do seu corpo... Ritmo a combinação dos tempos... falando em tempo... Tempo corrido, e com longos intervalos... Tempo curto e transitório o nosso... Mas cada momento passado com você é um momento que valorizo muito... porque (tomando Pessoa emprestado pela última vez):

‘o que vejo – e sinto – a cada momento,

é aquilo que nunca antes eu tinha visto – e sentido –

e eu sei dar por isso muito bem...’

Você é cheio de brilho... Você brilha muito... Não era isso o que eu escreveria hoje, mas a música e a lembrança de ontem me conduziram pra outros caminhos...

Adoro entrelaçar meu corpo no seu, quando introduz seu corpo no meu, quando entra em mim, chega ao meu íntimo... Tudo isso enquanto me beija... O carinho, a vontade, o tesão que sinto por você...vai além do corpo... Parece musical.

Meus gemidos de prazer, minha respiração ofegante, meus batimentos cardíacos acelerados, tudo isso revela que sou sua e de mais ninguém. Mais música...

Não compreendo como consegue ser tão incansável, tão poderoso, tão gostoso... Supremacia absoluta!!! E não compreendo mais ainda esse fogo incontrolável que tenho por você...

Pausa final, ou barra dupla para esse e-mail que chega ao fim, porque voltarei pra outro tipo de música, com minha flauta... já você, voltando ao começo, ou 'da capo' é uma música sem fim...

P.S: você diz que eu não digo essas coisas pessoalmente (e algumas 'sacanagens' – não acredito que tô escrevendo), mas saiba que o que escrevo é tão ou mais genuíno do que quando falo...

P.S (2): eu tô gostando dessa coisa de 'ps' tá certo que 'ps' é uma rápida abreviação... Mas, bem... dispenso apresentações... Você sabe que escrevo demais...

P.S (3) era pra ser o 'ps 2'... Desculpe... Não é vergonha de você... (quer dizer, às vezes é...) Enfim, esse 'pudor' todo é algo inerente, é mais forte... Você não entenderia, é meio complicado, não sei, talvez até religioso... Às vezes isso faz com que eu fique me sentindo meio 'mal' por você... Não quero escrever sobre isso agora. Mas já mudou muito desde que o conheci... Desde que fizemos amor. Estou me aperfeiçoando, aperfeiçoando para você. Não desista! Eu te amo!"

A partir dos termos estritamente musicais usados por Helena, em suas cartas de amor, vislumbra-se uma espécie de "Ode à Pulsão", onde estão expressas as quatro características que lhe são peculiares: intensidade, fonte, alvo e objeto.

Em *Pulsiones y destinos de pulsión* (*As pulsões e seus destinos*, 1915), Freud cria o conceito de pulsão para construir uma teoria da sexualidade humana: as pulsões são os representantes psíquicos de estímulos internos, situando-se no limite entre o psíquico e o somático, as pulsões sexuais (oral, anal, fálica e genital), constituídas pelos quatro elementos citados (impulso, fonte, alvo e objeto), passam por quatro processos de transformação: reversão a seu oposto, retorno em direção ao próprio eu, recalque e sublimação.

5.1 Amor pela música, música pelo amor – erotismo e transferência

Helena não sente a menor vergonha de ler ou disponibilizar mensagens tão eróticas que tanto desvendam o seu íntimo. Pareceu-me que seu principal interlocutor, o namorado teve a honra de receber explicitamente afirmações tão afetivas e também eróticas num momento que, segundo ela, o despertou para *dar mais atenção do que ela imaginava poder receber*. Era como se ela estivesse cultivando a paixão do namorado roqueiro, sempre presente e dedicado.

Vale dizer que o erotismo pode ser definido como um conjunto de expressões culturais e artísticas humanas referentes ao sexo. A palavra provém do latim *'eroticus'* e este do grego *'erotikós'*, que se referia ao amor sensual e à poesia de amor. A palavra grega é derivada do nome Eros, o deus grego do amor, Cupido para os romanos, que com suas flechas unia corações, significando hoje amor, paixão e desejo intenso. A literatura erótica é um gênero literário que lança mão do erotismo em forma escrita, para despertar ou instruir o leitor sobre as práticas sexuais. A literatura erótica de Helena poderia ser também chamada de literatura pornográfica, já que as cenas sexuais são realmente muito explícitas.

A pornografia é pura e simplesmente uma descrição dos prazeres carnavais; o erotismo é a mesma descrição revalorizada, com base em um ideal de amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é também necessariamente pornográfico. É mais importante fazer a distinção entre o erótico e o obsceno. Neste caso, considera-se que o erotismo é algo que torna a carne desejável, inspirando uma sensação de saúde, beleza e prazer, enquanto que a obscenidade desvaloriza a carne, que é associada com sujeira, imperfeições e palavras sujas. Teria sua cadela algo a ver com a ideia de caca (sujeira) [Kaká/Kakinha, lembro, foi o nome dado ao animal

doméstico] relacionada aos seus impulsos sexuais, projetados e identificados no bicho de estimação?

Sem dúvida o erotismo e o sexo estão associados à sociedade e à cultura humana desde o início dos tempos, e a literatura não foi uma exceção, embora tenha sido muitas vezes submetida à censura por ser considerado um tema reprovável e pecaminoso. Que toca a esfera íntima do passado religioso da paciente. O erotismo e o sexo estão associados à sociedade e à cultura humana desde o início dos tempos, a literatura não foi uma exceção, embora tenham sido muitas vezes submetidos à censura por serem considerados temas reprováveis e pecaminosos.

Dito isto, penso como a transferência cumpriu seu papel na análise. Helena, até a conclusão da elaboração desta tese, não sabia da minha condição de músico. Obviamente só soube do meu manifesto interesse por sua escrita bem como os conteúdos latentes que articulava com a música e sua vida amorosa quando contei-lhe meu processo acadêmico. Faço tal observação para descartar de imediato qualquer tentativa, ou tentação de pensamento voltado a algo previsto, premeditado, “encomendado”, como se ela atendesse a algum pedido explícito da análise/analista. Logo, a sedução implícita em toda relação terapêutica não se apresentava como fator sintomático na transferência.⁸⁴

Recusei-me, como já relatei, a ler algumas cartas, e pedia para que ela falasse sobre seu conteúdo e só depois eu acrescentaria ao acervo que poderia, ou não, figurar na pesquisa. Sua voz precisava ser escutada. Afinal seu pai biológico jamais aceitaria aquele tipo de linguajar, essencialmente romantizado, por vezes malicioso e explícito. Obviamente havia nessa relação analítica um esquema voyerista-exibicionista que as peculiaridades de suas falas e gestos apresentam. Claro que ela se exibia, e isso não foi descartado em sua análise, mas, penso que aqui a função musical foi muito mais significativa para ser relatada, pois o recorte do uso que fez pelo modo como foi afetada pela música é o que mais importou na interpretação. Era como se ela me colocasse como testemunha auditiva da sua

⁸⁴ A transferência clínica (em alemão *übertragung*, indica transcrição, transmissão, contágio, tradução) é relacionada ao fenômeno do deslocamento. Na transferência a energia livre da pulsão, que caracteriza o processo primário, tende a se vincular em busca de uma representação. Na transferência, experiências psíquicas não elaboradas no plano consciente são “traduzidas” na relação que se estabelece entre o analista e o seu paciente.

relação sexual. Sem dúvida que um “voyerismo”, pela escuta, se assim posso chamar, do analista, criava um novo modo no qual a paciente podia perceber sua existência. Fazendo da sessão analítica um fio condutor da musicalidade que aparecerá, numa espécie de costura emocional entre o paciente-analista, em que o analista escuta e pode decodificar.

Voltando ao pensamento, creio que é possível concluir que a transferência amorosa se deu especificamente com a música. Não (apenas) com o analista, como ressaltai anteriormente. Sem dúvida havia um significativo depósito de confiança na análise supondo o saber que o analista carrega. Criava-se com isso uma espécie de erotismo também na transferência; mostrar as cartas, exhibir sua intimidade...

Certamente havia um quê de 'fazer amor' com a análise, com o processo que, sem dúvida, a libertava de tantas correntes impostas. Certa vez me falou: *“você é como um pai que não julga; não tenho receio que publique o que escrevi, pois sinto que respeita e entende meu direito de amar e ser amada”*. Logo, não tive dúvidas que o aspecto transferencial estava, de fato, resolvido e que em última instância, Helena tenha se saído muito bem na questão. Ou pelo menos me fez acreditar que sim.

É fundamental salientar que Helena, para além da sexualidade muito bem compartilhada com o namorado, poderia ter sublimado parte de suas pulsões para falar dessa harmonia e ter composto músicas, até cantado ou tocado canções, mas ela prefere a escrita, repleta de metáforas melódicas, por um lado e por outro é como se ela vestisse os corpos dela e do Hermes com uma musicalidade verbal, apesar de uma vaga nudez explícita.⁸⁵

Também chama a atenção que ela começou a escrever espontaneamente, como se colocasse sua criatividade na escrita, (Helena contou que sempre gostou de escrever, tinha o hábito de se corresponder com a prima que migrara para outro Estado; tratava-se de longas cartas, detalhando a vida como se fosse um grande diário, já que eram muito apegadas quando moravam próximas uma da outra).

A mente reconhece o sublime de um relacionamento pleno e procura expressá-lo. A forma escolhida para abordar o conteúdo é a questão.

⁸⁵ Creio que os aspectos metafóricos discutidos no caso anterior (Charles) também seriam passíveis de alguma correspondência aqui.

Pensemos um pouco como Helena trouxe à tona seus conteúdos. Por que escrevemos? Qual a função da escrita para cada um? De fato, ela (escrita) pode ser terapêutica, seja para se tornar pública, em busca de um leitor atento, ou se manter nos meandros da intimidade. Confessional, mas qual escrita não seria? Penso que até a escrita ficcional confessa algo. Toda escrita é confessional! Apenas varia em grau de autoexposição e autodesvelo.

Etimologia da palavra *escrita* quer dizer gravar, fazer uma marca. E é certo que seu surgimento se deu antes da fala (BARTHES, 1976).

Por exemplo, pode-se ler Freud de tantas maneiras, quantas possam ser nossas associações, mas em todas aquelas linhas existe um homem nos oferecendo seu funcionamento psíquico, indo até os próprios sonhos. Este será um tema constante nas suas reflexões. Existem vários tipos de ruptura desse processo, desde o óbvio fato do paciente não mais comparecer ou do analista informar que não mais pode continuar o atendimento, até o dificultar/impedir o acontecer analítico, mesmo se passando pelo processo, com presença e pagamento, durante anos. Como era “ler” Helena?

Lúcio Cardoso (1970) escreveu em seu “diário completo” questionando o porquê de sua escrita, e penso que suas considerações se encaixam com as que faço agora sobre Helena: “escrevo apenas porque em mim alguma coisa não quer morrer e grita pela sobrevivência”; “escrevo para que me escutem”.

Ler Helena era escutá-la, suas sonoridades não exatamente verbais, mas havia algo, de fato musical até em seu jeito de falar; especialmente quando associava livremente misturando suas emoções com conteúdos da técnica musical que advinham primeiro da interlocução com Hermes, depois com o analista.

Helena tinha uma necessidade muito grande de gritar/cantar sua música erótica para “o mundo”, pois, penso essa era uma forma de se libertar do *pecado* em ter sucumbido aos prazeres da carne de modo tão intenso e vivo.

5.2 Porque *dialeto*?

Ela fala em sonata, colcheias, etc. De maneira bastante erudita, como quem entende muito de teoria musical. Parece uma língua estrangeira. Para mim, em

alguns trechos ela poderia estar falando grego que daria na mesma. Mas, ela passa da teoria para a prática e vice-versa.

Fiz uma brincadeira que vai assim, quando ela escreve:

"Adoro sua incansabilidade" (lá, lá, ri, lá, ra, lá)

"Gosto muito de sentir o seu corpo pesando sobre o meu" (tã, tã, tã)

"Sua boca irresistível, seus ombros inabaláveis, sua barriga perfeita, sua intimidade poderosa, suas coxas espetaculares, seu cheiro que enlouquece" (nã, nã, nã).

No lugar das metáforas melódicas que a Helena usa, eu coloquei um cantarolar para deixar mais em evidência o quanto ela fala do corpo, que fica meio disfarçado em meio a todos aqueles termos do glossário que ela usa. Tirei, por assim dizer, a roupagem musical e o que restou fala por si mesmo.

Quando ela diz: *"... E escrevi uma carta para ele, já que estou mesmo apaixonada e não me polio mais a respeito do que ele vai ou não achar"*, ela também poderia estar se referindo ao fato de que confia no analista como um ouvinte atento, aberto para as suas revelações, diferentemente do pai que proibia relações sexuais antes do casamento. Mas, será que temia uma maior intimidade emocional com o analista, quando ela teria acesso às suas emoções mais recônditas e descobriria novos significados, não ficando tão ligada a certo estereótipo musical que ela mesma criou?

Poderia ela vir a se tornar poeta? Afinal, ela recebia poemas do Hermes da autoria de Fernando Pessoa, Mario Quintana.

Com a análise mais avançada após um intervalo significativo sobre as conversas enredadas pela música, Helena apresenta mais cartas para eu ler; meu discurso não mudaria: ela teria que narrar o conteúdo.

Para não me transformar no depositário, meio atônito e paralisado diante da enxurrada de material que a paciente trazia, sem ao menos fazer alguma interpretação sobre esse *acting-in*, digo-lhe que seria muito importante conversar

sobre as cartas (que ela lê e me entrega, conforme combinado). Ela cai num longo silêncio e ao término da sessão sai sem dizer mais nada.⁸⁶

Na sessão imediatamente posterior, Helena relata um sonho: *estava vestindo uma roupa muito atraente, num local desconhecido, onde se sentia observada sem identificar quem a olhava. Sua atenção recai sobre um relógio de parede que marcava a hora em que foi quebrado. Ela começa a associar e diz que o vestido tinha alguma propriedade estranha porque ao invés de cobri-la, mais parecia um raio-X que revelava seus contornos e a deixava nua até os ossos.* Relata que acordou desse sonho sentindo-se muito ansiosa.

Disse a ela, em minha intervenção, que achava que esse sonho tinha a ver com o que falamos sobre as cartas. Ela tinha uma grande facilidade de descrever os coitos com Hermes, mas não encontrava coragem para desvelar seu íntimo para o analista. (pelo menos no começo da análise, quando ela se acanhava ao falar sobre assuntos sexuais).

Ela não falou mais sobre as cartas. Era como se esse conteúdo tivesse parado no tempo.

⁸⁶ Segundo Sophie de MIJOLLA-MELLOR (2005) o termo *acting-in* corresponde ao uso de FREUD da palavra alemã “*agieren*” (como verbo e substantivo). Deve ser distinguido do conceito, ao qual está intrinsecamente relacionado, de ‘passagem ao ato’ herdado da tradição psiquiátrica francesa e que denota os atos impulsivos e violentos geralmente relacionados com a criminalidade. O termo *acting-out* se refere à descarga por meio da ação, ao invés da verbalização, de material mental conflitivo. Embora exista esse contraste entre ato e palavra; ambos os tipos de descarga são respostas ao retorno do reprimido: repetido no caso de ações e lembrado no caso das palavras. Outra distinção ocasionalmente feita entre *acting-out* e *acting-in*, usado para distinguir entre ações que ocorrem fora da análise (frequentemente explicadas como compensações para as frustrações acarretadas pela situação analítica, pela regra da abstinência, por exemplo) e ações que ocorrem dentro do *setting* (na forma de comunicações não verbais ou linguagem corporal, onde também estão incluídos os silêncios prolongados, sucessivas repetições ou tentativas de seduzir ou atacar o analista. Com relação ao fato de que ocorrem o *acting-in* e o *acting-out* na situação analítica, Freud disse que o analista precisa estar preparado para perceber que o paciente se entrega à compulsão à repetição, que agora substitui o impulso para lembrar, não apenas na sua atitude em relação ao analista, mas também em todas as outras atividades e relacionamentos que possam estar ocupando sua vida nesse momento. A ação e a repetição são afinal o mesmo processo, envolvendo tudo que surgiu das fontes do recalco, abarcando a personalidade manifesta do sujeito – suas inibições e atitudes inadequadas bem como os traços de caráter patológicos. De acordo com o pensamento de Freud, o *acting-out* desde o início está relacionado com a transferência. Ele enfatiza a necessidade de demarcar claramente o que é ‘atualização’ na transferência e o que é ação tanto dentro quanto fora da situação analítica. O *acting-in* da Helena não está relacionado à falta de verbalização. Mas, tem como exemplo de ação o componente de já trazer prontos vários textos escritos em casa (cadê a associação livre?) e desejar que o analista passe a ter a função de guardar suas cartas amorosas. Resta ao analista o manejo desse tipo de transferência para tentar fazer com que a paciente volte a seguir a regra fundamental, enquanto ele se abstém de satisfazer os próprios desejos. Penso que isso (o manejo), de fato, se deu com Helena após minha mais “severa intervenção”: *fale você!!!*

Essas cartas são claramente eróticas e tangenciam a pornografia quando ela diz: *“devo dizer também que adoro essas palavras ‘indecentes’ que você fala, inclusive pode continuar falando, quem sabe da próxima vez, eu não fico ‘sem-vergonha’*. E ainda: *“Você diz que eu não digo essas coisas pessoalmente (e algumas ‘sacanagens’ – não acredito que tô escrevendo, mas saiba que o que escrevo é tão ou mais genuíno do que quando falo”*.

5.3 Aspectos Edipianos

Sobre a relação com o pai. Lembro algumas falas já escritas nessa tese: “Creio que basta-nos saber de sua relação com a música, com a religião, além da ainda não mencionada, delicada e intensa relação com o pai e, por fim, sua, até então, aversão aos relacionamentos íntimos (sexo)”; “O pai dizia saber que seria impossível ela aguentar ficar sem se envolver fisicamente com um homem por muito tempo, mas que tinha que preservar o melhor dela para o casamento.” “Quando a coisa esquentava, ‘lembrava do pai’ e a interdição implícita de outrora se fazia presente. Todavia, ela estava decidida a transar, inicialmente como uma espécie de vingança e afronta ao pai...”

Ao escrever o caso a ideia do Édipo feminino me veio à tona e creio ser elucidativa pra compreender Helena e sua relação com o pai/lei. Em Freud a noção de fálico-castrado tem papel fundamental no processo edipiano. Diferentemente do menino que diante da ameaça de castração (relacionada com a fase fálica), a menina já é “castrada”. Por isso a formação do supereu, para Freud (1931), tem componentes preponderantemente genitais.⁸⁷

Creio que cabe aqui outra breve menção ao relacionamento com a mãe, mencionada uma só vez nessa tese e, ainda assim, como fazendo parte do casal parental que não aceitava Hermes como namorado da filha, entre muitas razões, principalmente o fato do rapaz não pertencer à mesma religião da família.

Embora Helena pouco falasse da mãe, quando o fazia geralmente tratava-se de uma imago benevolente e apresentava os pais como tendo um bom casamento. Esse vínculo-modelo foi estruturante para a paciente que pôde desfrutar desde a infância de uma modalidade de relacionamento significativo e promissor.

⁸⁷ Para mais detalhes cf. apêndice 3.

“Minha música tá silenciada... e espero que seja breve esse momento de pausa... que seja antes, de tudo uma pausa fugaz... pois a cada dia que passa mais aumenta a vontade de senti-la e de tocá-la... queria que ela entrasse dentro de mim hoje, ainda que em pensamento... e que eu pudesse senti-la como da primeira vez, mais forte que a primeira vez... que era apenas de descobertas... descobertas de sensações... de emoções... frágeis. Descobertas... descobertas de tudo o que eu pensava dela... hoje, algumas confirmadas... outras reafirmadas... e outras... ainda há que se descobrir... essa música é nova, ainda que se repita... traz sempre uma novidade inesperada...ah música, que saudade de você... volta a tocar... e toca só no meu aparelho de som...no meu aparelho de sensações e emoções...” [trecho de uma das cartas escritas por Helena, quando Hermes viajou e ficou aproximadamente 30 dias sem vê-la]

Penso que Helena fez um deslocamento de linguagem ao tomar a escrita musical como análoga a sua vida afetiva, e mais especificamente sexual. Talvez o uso dessa linguagem pode promover sua saída do lugar de “assexuada” para ocupar o lugar de mulher.

Existe uma grande distância entre descrever um efeito, entre narrar o quase inenarrável da sensação que desencadeia uma escuta musical, e um processo de abstração e criação de um quadro de previsibilidade para uma próxima escuta. (FERRAZ, 2005, p. p.17).

Helena lançou mão da forma sonata, tomando um discurso narrativo da música fazendo-o análogo ao seu relacionamento amoroso e a relação sexual mais especificamente.

A música também organizou afetivamente conteúdos psíquicos de sua história amorosa. Hoje, a futura advogada está com o casamento marcado com o roqueiro *expert* em computação gráfica; opostos confirmando a atração?! Que sejam felizes...

CONCLUSÃO⁸⁸

Quem ousaria decifrar um discurso como se decifra uma partitura musical? E aguçar o terceiro ouvido – que é o que apreende o incorporal do texto – para os sons harmônicos, os ritmos que dançam? Quantos estariam aptos a captar o seu tempo – no sentido musical do termo – e discriminar os staccati, os rubati, os glissandi. Ou a estar atento ao momento que aparece uma fermata? E – quando se passa da escrita à fala – aprender a variação das cores e dos matizes: os tons escuros e densos transmutando-se em clareza flutuante, capaz de levitar nos limites do dizível? E conseguir discriminar um tremolo, lá onde o discurso reverbera e se agita, abrindo passagem para um afeto sem lugar? E captar as diferentes mudanças de timbre de voz humana, anunciando ora uma dor camuflada, ora uma alegria contida, e, às vezes, devastando espaços afetivos através de suspiros rítmicos, lacrimejantes ou explosões exuberantes, ensolaradas, de prazer? Como é difícil – numa sessão de análise – sutil e pacientemente se deixar afetar pela multiplicidade metaforseante do discurso do analisando, suspender a interpretação precipitada, esperar que o corpo próprio ecoe e responda, e que os afetos emergentes deem forma e sentido à fala interpretante! (Alfredo Naffah Neto , pp. 23-24)

Nenhum de meus escritos foi concluído; sempre se interpuseram novos pensamentos, associações de ideias extraordinárias, impossíveis de excluir, com o infinito como limite. Não consigo evitar a aversão que tem meu pensamento ao ato de acabar. (Fernando Pessoa)

⁸⁸ Encerrar algo, que supomos não estar concluído, culmina invariavelmente numa sensação muito incômoda. Ao digitar o ponto final, fica um gosto de que adiante há caminhos a serem percorridos ainda. Por outro lado, creio na necessidade e importância desse ponto, que no fundo talvez não seja final propriamente, mas demarca, sobretudo, uma etapa que se encerra com falhas e acertos, apontando para outras direções.

Música, oriunda do grego *mousikós* (musical/relativo às musas) referia-se ao vínculo do espírito humano com qualquer forma de inspiração artística. A evolução do termo, porém, se afunilou na criação estética relacionadas à combinação dos sons. Logo, somos seres essencialmente musicais, visto o ritmo do nosso andar, dos batimentos cardíacos e da fala que nos remete a algum tipo de produção sonora. Claro que isso se sofisticava, na medida em que conhecemos a organização musical, por mais elementar que ela possa parecer.

Um paciente me dizia que ouvir Beatles, mesmo sem entender uma só palavra proferida nas canções (já que não conhecia a língua inglesa), proporcionava-lhe um prazer desmedido; dizia sentir-se “afetado” pela sonoridade do grupo. Fosse dançando ou apenas escutando as músicas.

Nesse sentido haveria um poder de sedução em uma determinada música ou gênero, que levaria o sujeito, de alguma forma, metaforizar o que o som produz nele.

Qual a fonte secreta do seu inesgotável poder de sedução? É possível que exista uma resposta em termos técnico-musicais precisos para isso. A pesquisa da psicologia dos estados hedônicos vem formulando conjecturas cada vez mais refinadas sobre as bases do prazer da audição musical. Mas por mais que isso avance nessa linha, não creio que o mistério da vivência subjetiva da música – uma realidade interna, intransferível e agudamente pessoal – chegue a se render algum dia ao saber científico. (GIANNETTI *In* COHEN, 2003, pp.73)

Se considerasse a voz de cada um desses pacientes um canto, uma “sonoridade psíquica” poderia me intitular (na condição de analista) um receptor desses sinais, um intérprete das músicas cantadas por cada um deles em sua singularidade. Processo no qual as desafinações, pausas/silêncios, momentos de tensão e relaxamento, timbres, ritmos, lentos, acelerados, e toda a gama de analogias musicais ainda passíveis de serem incluídas nessa construção simbólica, seriam equivalentes à escuta psicanalítica. Por isso meu papel era semelhante a um articulador. Um ouvinte *hi-fi*, que escuta música e a transforma em psicanálise.

A dificuldade de escrever sobre música e psicanálise, como lembrou Rechartt (1994), reside no fato de que sua linguagem é abstrata e de difícil apreensão. Quantos anos são necessários para formar um músico, quantos mais para formar um psicanalista? Independentemente da resposta (que não pode ser

precisa) o prazer da escuta musical, ou analítica, talvez seja muito parecido. O prazer de ouvir poderia estar atrelado a algum disparador psicológico e emocional datando dos primeiros contatos com a voz materna onde as primeiras afetações sonoras recairiam sobre o sujeito. Esse seria apenas o início do que mais tarde se transformaria nas afetações causadas pela música em si, já organizada e com algum sentido sonoro. Não importando o estilo, mas certamente ligada a aspectos de natureza afetiva. Boa ou ruim, determinando o gosto e as afetações que cada sujeito enfrentará diante das sonoridades.

Quando crianças nos ninaram com cantigas e o acalanto esteve presente na constituição de grande parte dos sujeitos. Seria um risco dizer que todos, desde a tenra idade foram apresentados às manifestações musicais de sua sociedade, porém não há risco em aceitarmos como fato que certamente a grande maioria o foi.

Como é possível alguém não se apaixonar por música? Esse é um mistério para todos os que descobriram o prazer que ela provoca. Agindo sobre o ouvinte, muitas vezes de maneira avassaladora, ressoando para além daquilo que devem dizer, a beleza dos sons apresenta sentidos que, sem um ouvinte, seriam incapazes de sugerir algo afetivo.

Essa tese me fez percorrer caminhos muito distintos. Perguntas desnecessárias, ingênuas, descabidas, foram criadas ao longo de minha pesquisa para tentar dar alguma consistência na jornada até que uma hipótese mais coerente pudesse ser demarcada. Por vezes, encantado com a possibilidade de formular corretamente uma questão, eu criava perguntas como essa: “Por que os sujeitos se identificam com uma música e/ou seus intérpretes? E respondia: À primeira vista parece ser elementar: ora por influência dos pais, dos amigos, ora da escola, da vida social...” Logo, não se tratava de um pergunta tão elementar. Tampouco uma resposta para ela parecia clara e consistente. Ampliava o questionamento: por que começamos a gostar de música? Como esse gosto se inicia? Essas, no entanto, ainda eram perguntas que não poderiam ser efetivamente respondidas; frustrava-me tal descoberta, pois, por mais que algumas vertentes possam apresentar justificativas convincentes, sempre haveria outra em seu lugar capaz de refutá-la.

Não apenas na mídia segmentada, mas também na grande imprensa, a música sempre teve espaço garantido. Não há um só dia, sem exageros, que ela não seja citada nos jornais e em seus respectivos cadernos de cultura, em revistas

especializadas ou não, nos canais de televisão (TV aberta e a cabo), nas difusões radiofônicas (até por motivos óbvios), mas também como glosa em muitas pautas; enfim, são múltiplos os aspectos que circundam a esfera musical na mídia, o que significaria dizer que está muito próxima de leitores potenciais consumidores.

Encontra-se, quase que diariamente, desde cantores, compositores, produtores, que têm seus novos (ou não) trabalhos e shows sendo divulgados, a críticos e jornalistas exibindo seus artigos e opiniões a respeito, não apenas do artista em si, mas, muitas vezes, do gênero, dos estilos. Há ainda, além da crítica especializada (ou não), uma gama de informações a respeito da música propriamente dita. Trata-se de discussões em torno de sua importância na formação e constituição do sujeito, sobre aspectos que dialogam com a neurociência, com teorias cognitivas, pesquisas sobre o gosto e escolha musical, sobre a relação individual e coletiva que se trava com a música e, finalmente, com aspectos técnicos e teóricos, tais como a influência do ritmo, harmonia, melodia (linguagem musical), análogas a outras manifestações.

Nesse sentido o fenômeno da indústria cultural (meios de comunicação capazes de colocar uma mensagem ao alcance de um grande número de indivíduos) merece ser considerado por sua importância.

Ao deixar, simbolicamente, as obviedades do manejo do mercado fonográfico, ou seja, independentemente da manipulação da mídia sobre o ouvinte, refleti ao longo da primeira parte da pesquisa sobre o que levaria um sujeito a comprar, consumir esse ou aquele gênero musical. Veio à tona, assim, um longo percurso que se baseou quase que exclusivamente em aspectos ligados ao mecanismo de identificação.

Descobri, então, que o que nos motiva a escutar determinada música, assistir determinado filme, ser expectador de determinada peça teatral ou ir a determinado lugar, não era, de fato, passível de ser respondido numa tese de doutorado. A não ser o fato de que tais laços afetivos (pais, amigos, escola, vida social) poder de algum modo afinar essas relações e apontá-las para o desejo de se ouvir, ver ou fazer coisas semelhantes, senão iguais.

Assim, penso que deveria haver especificamente algo na articulação psíquica de cada sujeito ao promover essas identificações e com isso o afunilamento

ia cada vez mais determinando meu trabalho. Tal pista promoveu o encontro com a ideia que determinaria a afetação musical na vida psíquica de cada sujeito. Mas, mais do que isso: como essa afetação poderia trabalhar a favor da análise de cada um dos pacientes apresentados ao longo da tese. Portanto os aspectos psicanalíticos do processo de identificação pareceram os mais precisos nas formulações teóricas.

Em seguida, falar de música e sua articulação com a psicanálise demandou muita dedicação, pois os poucos autores que se aventuraram por esse campo, quase não conversam entre si teoricamente. De modo que coube a mim criar os cruzamentos necessários entre eles para apresentar algo consistente que revelasse o “poder” do aparelho psíquico diante das afetações musicais que cada paciente apresentou.

Portanto, chegar ao afunilamento demandou acertos e erros, alegrias e frustrações na prática da escrita. Refletir sobre o gosto, sobre as identificações sobre o papel da cultura de massa e, sobretudo, sobre as relações entre música e psicanálise dariam, ao final, elementos concretos passíveis de articulação entre os casos clínicos apresentados e as formulações que os precederam.

Sonoridades: afetação musical na vida psíquica

Um objeto vibrando de forma completamente desordenada produz um som, um ruído. Pode ser um barulho, uma buzina tocando, um grito, um trovão. Fisicamente falando o ruído é o resultado da soma de frequências. A diferença entre os sons musicais e outros quaisquer é que nos instrumentos musicais, ou na voz utilizamos apenas algumas dentre as inúmeras frequências possíveis. Essas foram estabelecidas por convenção e constituíram-se nas notas musicais. Quando um instrumento produz frequências diferentes daquelas que estamos acostumados a ouvir, pode-se dizer que o instrumento está desafinado, e carece de afinação para voltar a produzir sons na escala convencional.

Nesse sentido a experiência musical, ou melhor, a estrutura musical pode ser pensada na dimensão da experiência psíquica. Pois o sujeito é “fisgado” pela experiência musical estética e sua organização, que afina sua escuta.

Ligados à experiência íntima e singular do inconsciente, a música – promove impactos deixando marcas que induzem a diferentes usos psíquicos.

A inspiração, criação e escutas musicais envolvem também organização e desorganização. Esses pacientes (mas não apenas) vivenciaram e vivenciam a música, se comprometendo com ela num nível que ultrapassa a consciência. Assim, puderam expressar muito mais do que o desejado quando procuraram meu consultório.

A sonoridade como algo físico, independente do gosto musical do sujeito, me pareceu uma “ferramenta”, um indicativo que pode colaborar com o analista no tratamento de um paciente. Uma interpretação psicanalítica da experiência musical, das sonoridades, e de suas diferentes incidências na economia psíquica, evidencia um caminho menos tortuoso quando a identificação, gosto e a cultura podem ser articulados com a singularidade de cada sujeito.

Como se viu nos casos, Priscila pôde, por meio da tatuagem ritualizar sua relação com o pai-ausente, via as “precárias” sonoridades encontradas e absorvidas na identificação com o movimento *grunge*. Seu corpo foi usado como espaço para nomear a escrita musical. Ela também passa a ter um outro reconhecimento pelo olhar, escuta e voz, a partir da existência deste *outro* – analista – que permite acesso a função paterna. A fala e a escuta como referência do som que a criança emite tendo alguém que a ouve.

A transferência também pode ser pensada como uma relação de sangue que se estabeleceu e se desenvolve e pode saturar as falhas parentais. O que o analista escuta ajuda no processo de um novo olhar, o pai que não pôde libidinizar o bebê.

Da mesma maneira Charles encontrou na improvisação a possibilidade de metaforizar sua vida psíquica a partir do *jazz*. Algo na forma do *jazz* que é diferente de outros gêneros o tocou; estabelecendo diretas relações com seu modo de viver e tocar o instrumento, a criação de suas analogias talvez estivesse sendo contrabalanceada com outros gêneros musicais, pois cada um apela a determinado tipo de sujeito, a uma determinada constituição. Entretanto, a maneira como o *jazz* tocou Charles, ou seu avô, um amigo da banda, ou da escola de música é indubitavelmente intrínseca, subjetiva, extremamente singular.

Já Helena nomeia sua aventura amorosa quase análoga a uma sonata, em que seu *primeiro movimento* ainda era muito rígido, depois veio o movimento livre, em andamento lento, e por último dançante (já desprovido de qualquer censura) com caráter enérgico e conclusivo, elevando-a a mais perfeita conjunção carnal que culmina com seu casamento marcado. No que se refere à sua escrita não é de todo estranho dizer que Helena criou a seu modo uma literatura erótica (e porque não musical?) capaz de organizar suas referências psíquicas e sonoras que as guiou no início e no desenvolvimento da relação com o namorado.

O modo como eles foram tocados pela música me permitiu realizar, de maneira muito particular, interpretações a respeito de suas singularidades afetivas articuladas às afetações musicais que apresentaram.

Nos três casos a música teve um papel fundamental, tanto na história pregressa de cada paciente como em sua aparição e permanecia na análise, permitindo que cada um deles, a sua maneira, criasse condições psíquicas de lidar com aquilo que se manifestava no discurso analítico. Organizando também um conjunto de dados capaz de facilitar a metaforização de certas vivências e experiências afetivas. A sonoridade de cada paciente encontrou na música uma certa estrutura e configuração capaz de promover algum tipo de representação mais facilmente acessível.

Finalmente, penso que questões que dizem respeito à condição que a música “penetra” o sujeito pouco podem ser respondidas, uma vez que cada um se sente afetado pela música por uma vertente muito singular. O que talvez possa ser generalizado é o fato de que todos fomos “expostos” a estímulos musicais passíveis de, em algum momento, abrirem conexões com nossa vida psíquica afetando os meandros de nossa mente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Indústria Cultural e Sociedade*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.
- _____. *Filosofia da nova música*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- AFONSO, Victor. Como o gosto musical nos define. Publicado em 23 de dezembro de 2007, no blog “O homem que sabia demasiado”. [internet] Disponível em: <http://ohomemquesabiademasiado.blogspot.com/2007/12/como-o-gosto-musical-nos-define.html>, acesso em 13 de outubro de 2009.
- ANZIEU, Didier. *O eu-pele*. 2 ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.
- ARAUJO, Lucinha. *Cazuza: só as mães são felizes*. São Paulo: Ed Globo, 1997.
- AZEVEDO, Ana Vicentini de. *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*. Brasília: E.U.B. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *A escuta*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- BERCHMANS, Tony. *A música do filme*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- BIRMAN, Joel. Tatuando o desamparo. In: CARDOSO, Marta Rezende (org). *Adolescência*. São Paulo: Escuta, 2006.
- BOLLAS, Cristhopher. *Sendo um personagem*. Rio de Janeiro: Revinter, 1998.
- BORENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do clube da esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- CAGE, John. *Lectures and writings*. Middletown: Wesleyan university press, 1973.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5 ed da 2ª reimpr. São Paulo: Perspectiva, [1993] 2005.

CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *Araca: arquiduquesa do encantado*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2004.

CASTRO, Bruno Portes de. Entre o mito e a música: Pontuações sobre a estrutura. *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*. Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura, Juiz de Fora, MG; v.5, n.2: p.95-103, dez. 2007.

CASTRO, Edson Olivari de. *Música e Clínica: Sonoridades e Variações Subjetivas*. 2002. 188 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. 3 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. *Decantando a República, v. 1 (outras conversas sobre os jeitos da canção): Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. *Decantando a República, v. 2: (retrato em branco em preto da nação brasileira) Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. *Decantando a República, v. 3 (a cidade não mora mais em mim) Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CAVALCANTI, Margarida Maria Tavares. Sobre a transferência, servidão e liberdade: Em torno da experiência psicanalítica. In: BEZERRA Jr., Benilton & PLASTINO, Carlos A. (Orgs.). *Corpo, afeto, linguagem: a questão do sentido hoje*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. pp. 245-262.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: Entre o audível e o visível*. São Paulo: Unesp, 2003.

CINTRA, Elisa Maria de Ulhôa. Adolescência prolongada. In: CARDOSO, Marta Rezende (org). *Adolescência*. São Paulo: Escuta, 2006.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. 19ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, [1980] 2000.

COHEN, Arnaldo, GIANNETTI, Eduardo (et. al.) *Ilha deserta: discos*. São Paulo: Publifoha, 2003.

COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Edusp, 1971.

COSTA, Ana. *Tatuagem e Marcas Corporais*. 2 ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

_____. *Marcas Invisíveis*. *Revista Mente e Cérebro* - Duetto Editorial, edição 180, janeiro de 2008.

CRUGLAK, Clara. *Clínica da identificação*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (org.). *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, 2007.

DIDIER-WEIL, Alain. *A nota azul – Freud, Lacan e a Arte*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 1997.

_____. *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 1999.

DOR, Joël. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

DOURADO, Henrique A. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.

ECO. Umberto. *História da beleza*. São Paulo: Record, 2004.

_____. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *História da feiúra*. São Paulo: Record, 2007.

ESSINGER, Silvio. *Punk: Anarquia Planetária e a Cena Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.

FABER, M.D. The Pleasure of Music: a Psychoanalytic Note. *Psychoanalytic Review*, vol. 83, no. 3, 419-433, June 1996. New York: Guilford Press.

FERRAZ, Sílvio. *Música e Repetição: A Diferença na Composição Contemporânea*. São Paulo: Educ, 1998.

_____. *Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição] – Um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

FIGUEIREDO, Luís Claudio. Transferências, contratransferências e outras coisinhas mais ou Esquizoidia e narcisismo na clínica psicanalítica contemporânea ou A chamada pulsão de morte. *Pulsional Revista de psicanálise*. pp. 58-81 ano XVI, Nº 168, abr/2003.

FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso: vamo batê lata*. São Paulo: ed. 34, 2003.

FREUD, Sigmund. Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. (1913). In: FREUD, S. *Obras completas*. Vol. XIII. Buenos Aires, Amorrortu, 1993.

_____. Introducción del narcisismo (1914). In: *Obras Completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

_____. Da guerra y muerte. Temas de la actualidad (1915). In: FREUD, S. *Obras completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

_____. Mas Allá Del principio del placer (1920). In: *Obras Completas*. Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

_____. Psicología de las massas e análisis del yo (1921). In: *Obras Completas*. Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

_____. El yo y El ello (1923). In: *Obras Completas*. Vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

_____. El problema económico del masoquismo (1924). In: *Obras Completas*. Vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

_____. El sepultamiento del complejo de Edipo (1924). In: *Obras Completas*. Vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

_____. Algunas consecuencias psíquicas de La diferencia anatómica entre los sexos (1925). In: *Obras Completas*. Vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

_____. Inibição, sintoma y angustia (1926). *In: Obras Completas*. Vol. XX. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

_____. El malestar em la cultura (1930). *In: Obras Completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

_____. Sobre la sexualidad femenina (1931). *In: Obras Completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

_____. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis (1933). *In: Obras Completas*. Vol. XXII. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

_____. Moisés y la religión monoteísta (1939). *In: FREUD, S. Obras completas*. Vol. XXIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

FRÓES, Marcelo. *Jovem guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GARCIA, Walter. "Diário de um detento": uma interpretação. *In: NESTROVSKI, Arthur. (org.) Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

GARCIA-ROZA. Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

GERBER, Ignácio. *A nota fundamental: escuta musical e escuta psicanalítica*. Sociedade brasileira de psicanálise de Porto Alegre, v. 11, n. 1, pp.105-115, 2009.

GIRON, Luís Antônio. *Mario Reis: o fino do samba*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GORENDER, Míriam Elza. Estéticas do corpo: técnicas de modificação corporal. *Cogito*, 2008, vol.9, p.39-41.

GREIMAS, Julien & FONTANILLE Jacques. *Sémiotique des Passions*, Paris: Lês belles letters, 1991.

GROLL, Daniel. *Can music represent?* Prolegomena Summer 2001 [internet] Disponível em: <http://www.philosophy.ubc.ca/prolegom/backissues/papers/Groll.htm>, acesso em 2 de janeiro de 2010.

HENRIQUES, Carolina C. Amor/ódio e marcas no corpo. *Psicanálise em Revista*, v.6 nº 2. pp. 152-162, 2008.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2000.

JORGE, Ana Lúcia Cavani. *O acalanto e o horror*. São Paulo: Escuta, 1988.

KAUFMANN, Pierre (org.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

KELLY, Michele R. The meaning in the music. *American Imago*; v.66 n.1 p.103-109. Imprensa Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.

KOHUT, Heinz. "Observations of the Psychological Functions of Music", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 1957, 5: 389-407.

_____. & LEVARIE, Siegmund. "On the enjoyment of listening to music" *Psychoanalytic Quarterly* –1950, 19: 64-87.

LACAN, Jacques. O inconsciente e a repetição. In: LACAN, J. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. *Nomes-do-pai*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, *Vocabulário da Psicanálise*, São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LAZARSEFELD, F. Paul & MERTON, K. Robert. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Saga, 1969.

LEÃO, Tom. *Heavy metal: guitarras em fúria*. São Paulo, Ed. 34, 1997.

LECLAIRE, Serge. *O corpo erógeno: uma introdução à teoria do complexo de Édipo*. 2 ed. São Paulo: Escuta, 1992.

LÉVI-STRAUSS, C. *Olhar, Escutar, Ler*. Companhia das Letras, 1977.

LEVITIN, Daniel J. *Uma paixão humana: o seu cérebro e a música*. Lisboa: Bizancio, 2007.

LICHTENSTEIN, David. The rhetoric of Improvisation Spontaneous Discourse in jazz and psychoanalysis. *American Imago*, vol. 50, nº 2, 227-252, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa: Adorno, Barthes, Benjamin, Marcuse, Kristeva, McLuhan, Panofsky*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

LOPES, Anchyses Jobim. "Afiml, o que quer a música?" *Estudos de Psicanálise*, publicação Anual do Círculo Brasileiro de Psicanálise, Rio de Janeiro, Nº 29, setembro de 2006.

LUIZ, Leonardo. *Vitrola psicanalítica: canções que tocam na análise*. São Paulo: Via Lettera, 2005.

MARTINS André. *Pulsão de Morte?* Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MEDDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 2003.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 2 ed. São Paulo: Ed 34, 2003.

_____. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

MENEGAT, Marildo. Razão e barbárie. In: MENEGAT, M. *Depois do fim do mundo: a crise da modernidade e a barbárie*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

MENEZES, Luiz Carlos. *Fundamentos da clínica freudiana*. São Paulo: Casa do psicólogo, 2001.

MEZAN, Renato Freud: *A trama dos conceitos*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie. Acting out/Acting in." International Dictionary of Psychoanalysis. Ed. Alain de Mijolla. Gale Cengage, 2005.

MINGUS, Charles. *Saindo da sargeta: a autobiografia de Charles Mingus*. Rio de Janeiro: JZE, 2005.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. *O gosto*. Trad. e posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2005.

MOTTA, Nelson. *Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MOURA, Fernando & VICENTE, Antônio. *Jackson do pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

MUGGIATI, Roberto. *Improvizando soluções*. Rio de Janeiro: Bestseller, 2008.

_____. *Blues: da lama à fama*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

MUGNAINI JR, Ayrton. *Adoniran: dá licença de contar...* São Paulo: Ed. 34, 2002.

NAFFAH NETO, Alfredo. *Pulsão de vida e pulsão de morte no amor romântico*. 2010. Inédito.

_____. A escuta musical como paradigma possível para a escuta psicanalítica. Percurso. *Revista de Psicanálise*. Ano XVII, Nº 33 2º SEM. 2004, São Paulo, pp.55-60.

_____. *Outr'em-mim*. São Paulo: Plexus: 1998.

NETO, Lira. *Maysa: só numa multidão de amores*. São Paulo: Globo, 2007.

NASIO, Juan-David. *Meu corpo e suas imagens*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

NEPOMUCEMO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. 1ª reimpressão. São Paulo: Ed. 34, 2001.

NESTROVSKI, Arthur. (org.) *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. *Notas musicais: do barroco ao jazz*. São Paulo: Publifolha, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

OLIVEIRA Jr., J.M. *Grunge is dead*. [internet] Disponível em: <http://grungesdead.w3is.net/>, acesso em 19 de julho de 2008.

OLIVEIRA, Naylor. A Física da Música. Revista Eletrônica de Ciências Número 25, Abril de 2004. [internet] Disponível em: http://www.cdcc.sc.usp.br/ciencia/artigos/art_25/musica.html#sop, acesso em 15 de abril de 2009.

ORLANDI, Eny. Identidade linguística escolar. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *Língua (gem) e identidade: Elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas: Mercado das letras, 1998.

PALÁCIO, Julio. Música que se escreve e o que se escreve sobre música. *Revista Texturas en Psicoanálisis*. Ano V – nº1, Nov. 2005 – Buenos Aires.

PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil 2*. São Paulo: DBA, 2007.

PERETZ, Isabelle & ZATORRE, Robert. *The cognitive neuroscience of music*. Oxford University Press, 2003.

PETILLO, Alexandre (org.). *Noite Passada um disco salvou minha vida*. São Paulo: Geração editorial, 2005.

PILAGALLO, Oscar. *Roberto Carlos*. (coleção folha explica v. 79) São Paulo: Publifolha, 2008.

PLON, Michel. Nosso tempo e a psicanálise. In: RUDGE, A.M. (coord). *Traumas*. São Paulo: Escuta, 2006.

RAMALHO, Rafael Guedes. As possíveis contribuições de Roland Barthes para a Musicologia. *Caderno do Colóquio*, p. 65, 2003. Programa de Pós-Graduação em

Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, CLA/UNIRIO, ano V, dezembro de 2005, 120p.

RANGEL, Lúcio. *Samba, Jazz e outras notas*. São Paulo: Agir, 2007.

RECHARDT, Eero. Vivenciando la música. *In: Psicoanálisis APdeBA – XVI*, Nº 1 1994. pp. 83 -105.

REISFELD, Silvia. *Tatuajes: uma mirada psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

REIK, Theodor. *Écrits sur la music*. Paris: Lês belles letters, 1984.

REISMAN, David. Ouvindo Música Popular. *In: Cultura de Massa*. São Paulo: Cultrix, 1957.

ROEDERER, Juan G. *Introdução à Física e a Psicofísica da Música*. São Paulo: EDUSP, 2002.

RODRIGUES, Lupicínio. *Foi assim: O cronista Lupicínio conta as histórias de suas músicas*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

ROSENBERG, Bernard & WHITE, David (orgs.) *Cultura de massa*. São Paulo, Cultrix, 1957.

ROSENFELD, Helena Kon. *Palavra pescando não-palavra: a metáfora na interpretação psicanalítica*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. 2 ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo: Cia das letras, 2007.

SANCHES, L. *O movimento grunge* [internet] Disponível em: <http://bringnoise.blogspot.com/2008/09/duas-dcadas-de-barulho-subpop-e.html>, acesso em 30 de setembro de 2008.

SANTOS, Fátima C. *Por uma escuta nômade: A música dos sons da Rua*. São Paulo: Educ, 2004.

SANTOS, Lucia Grossi. *O conceito de repetição em Freud*. São Paulo: Escuta; Belo Horizonte: Fumec, 2002.

SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: O Brasil em sintonia*. 3 ed. Rio de Janeiro: JZE, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade de representação*. (Schopenhauer vida e obra III parte). São Paulo: Nova Cultural, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Adorno*. São Paulo: Publifolha, (Folha Explica – 58) 2003.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____. & MELLO, Zuza Homem. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. v.2. São Paulo: 34, 1999.

SERRANI-INFANTE, Silvana. Identidade e segundas línguas: as identificações no discurso. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *Língua (gem) e identidade: Elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas: Mercado das letras, 1998.

SIGNORINI, Inês (Org.). *Língua (gem) e identidade: Elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas: Mercado das letras, 1998.

STAHLSCHMIDT, Ana Paula Melchiors, Entrevista concedida ao Zero Hora Online em 3/10/2008 [internet] Disponível em: http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default.jsp?uf=1&local=1§ion=capa_online, acesso em 22 de outubro de 2008.

STEINHARDT, Arnold. What good is music?: a response to Leo Rangell. *American Imago*; v.66 n.1 p.91-102. Imprensa Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.

STENNER, Andréia da Silva. A identificação e a constituição do sujeito. *Psicologia ciência e profissão*, jun. 2004, vol.24, no.2, p.54-59.

SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Todos entoam: ensaios conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TONI, Flávia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Senac, 2004.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte (org.). *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, 2007.

VANIER, Alain. *Lacan*. (Coleção Figuras do Saber). São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

WISNIK, José M. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. *Sem Receita: Ensaios e Canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Apêndices

Apêndice 1

Glossário da carta/e-mail (parte A)⁸⁹

Prelúdio – termo que se refere à parte instrumental que antecede uma obra ou movimento maior; originou-se dos preparativos e aquecimentos feitos pelo músico antes da execução de uma peça ou de uma apresentação.

Solfejo – inicialmente referia-se à técnica ou disciplina de exercícios vocais não associados a textos, construídos sobre estudos de escalas e arpejos. Passou a designar genericamente exercícios vocais empregados no adestramento da técnica e na percepção musical.

Nota – Som cuja altura é definida e identificada.

Tom – Genericamente, e em especial na música popular, a tonalidade de uma peça.

Melodia – de forma genérica é certa sequência de notas organizada sobre uma estrutura rítmica que encerra algum sentido musical.

Harmonia – é a combinação de notas musicais soando simultaneamente, para produzir acordes. O termo é usado para indicar notas e acordes combinados e, também, para determinar um sistema estrutural de princípios que governam suas combinações.

Ritmo – é a subdivisão do tempo em partes perceptíveis e mensuráveis, ou seja, a organização do tempo segundo a periodicidade dos sons.

Acorde – Grupo de três ou mais notas executadas de forma simultânea.

Síncopas – Deslocamento do acento de um tempo ou parte dele para antes ou depois do tempo ou da parte dele que deveria ser naturalmente acentuada.

Agittato – em andamento agitado, rápido.

Com anima – indicativo de execução com espírito.

Sotto voce – [voz suave] indica execução discreta e pouco enfática.

Al coda – À coda, ao final.

Fermata – prolongamento de uma nota ou pausa a critério do intérprete.

Da capo – Expressão indicativa de retorno ao início do movimento ou da peça.

⁸⁹ Todas as definições estão baseadas em DOURADO, 2004.

Apêndice 2

Glossário (parte B)

Sonata – peça musical escrita para instrumento solista; oposição a cantata, escrita para vozes.

Allegro – Andamento rápido, animado.

Andante – Andamento situado entre o adágio e o allegretto, e sugere passo moderadamente lento.

Adágio – andamento lento, entre lardo e andante. Vagaroso.

Presto – Indicativo de andamento rápido.

Prestissimo – andamento muito rápido.

Compasso – Unidade métrica musical formada por grupos de tempos em porções iguais. Na partitura, delimita um trecho compreendido entre duas barras verticais.

Tempo – A pulsação musical, unidade essencial de um compasso. Andamento de determinada peça; a duração de uma nota.

Escala – Genericamente, qualquer sequência de notas organizadas ascendente ou descendente por tons, semitons ou mesmo microtons.

Escala cromática – Escala construída por semitons. Na extensão de uma oitava, compõe-se de 12 tons.

Volume – Intensidade do som.

Ritornelo – Indica a volta ao início ou a um ponto determinado da música. Refrão.

Estrilho – Versos que são repetidos após cada estrofe de uma música.

Barra – linha divisória que delimita compassos.

Fusa – Nota cuja duração é a metade de uma semicolcheia, a quarta parte de uma colcheia e a oitava parte de uma semínima. Representada por uma nota cheia.

Colcheia – figura rítmica que corresponde a um oitavos [sic] de uma semibreve, um quarto de uma mínima e metade de uma semínima.

Pausa – silêncio ou ausência de som. A duração da pausa é precisa, e sua notação na partitura corresponde à duração idêntica dos sons musicais.

Apêndice 3

Concepções Freudianas

O ponto de partida de Freud (1915) é a bissexualidade que, do ponto de vista psicanalítico, se constitui na noção de que todo indivíduo teria desde o nascimento tendências psicosssexuais tanto masculinas quanto femininas, de tal modo que o processo para assumir seu sexo biológico, por meio de uma síntese relativamente harmoniosa desses aspectos antitéticos, não se faria sem conflitos, especialmente no caso das mulheres.

Na fase fálica, o desejo primordial da menina é receber um pênis da mãe e a vagina seria virtualmente desconhecida de ambos os sexos, só se tornando conhecida pela menina na puberdade.

Essa constatação despertaria sentimentos de inveja do pênis e daria origem ao complexo de Castração o qual tenderia a se manter por um longo tempo. Assim, para conseguir atingir seu desenvolvimento genital completo, a menina teria duas tarefas adicionais em relação ao Édipo do menino:

- a) Mudança de zona erógena: com a passagem para a feminilidade, o clitóris deveria ceder total ou parcialmente sua sensibilidade e importância à vagina;
- b) Mudança de objeto: na fase edipiana a menina deslocaria seus impulsos amorosos da figura materna para a figura paterna.

Freud (1915) acrescenta que o forte antagonismo desenvolvido pela menina contra a mãe se torna a mola propulsora que viabiliza a consecução das duas tarefas acima mencionadas. E, para tanto, passa a mencionar as várias razões que detonaram a eclosão dos sentimentos de ódio infantil:

- O desmame;
- O ciúme (do pai, dos irmãos);
- A crença de que a mãe é responsável pela sua falta de um pênis.

Na feminilidade normal, a menina volta-se para o pai, com o desejo de receber dele o pênis. Só, secundariamente, deseja obter filhos dele, já como substitutos do órgão tão valorizado. A fase fálica teria sido inteiramente abandonada e a menina entra no estágio do complexo de Édipo propriamente dito.

O complexo de Édipo se faz acompanhar da formação do supereu, principalmente devido ao temor da perda do amor materno, ainda que não apresente a rigidez do supereu masculino.

Concepções Kleinianas

Mais tarde, a menina inconscientemente sabe de sua vagina. É também de seu conhecimento que dentro do seu corpo podem existir bebês em potencial, o que considera como o seu mais precioso tesouro e deseja o pênis paterno, não só como doador desses bebês, mas equiparado a eles.

Ao mesmo tempo, ela nutre sérias dúvidas a respeito da sua capacidade de procriar. Suas fantasias e emoções giram principalmente ao redor do seu mundo interno e dos objetos nele contidos. Sua rivalidade edípica se expressa principalmente no desejo de roubar do interior da mãe os bebês e o pênis do pai. O medo de que uma mãe vingativa faça a mesma coisa com ela é o determinante de sua fantasia mais fundamental e persistente.

A superestima do pênis e as manifestações de inveja têm como função também encobrir as intensas ansiedades subjacentes, relacionadas com o temor de um dano irreparável à sua feminilidade.

É na menarca, que a menina pode experimentar gratificação, provando que ela é uma mulher madura e que poderá ter filhos e obter gratificação sexual. A menstruação nesse caso, serviria como um antídoto contra as várias fontes de ansiedade.

Na formação do supereu, o pai bom admirado coexiste, até certo ponto, com o pai mau e castrador. Imagem que muito provavelmente a mãe teria ajudado a construir. Porém, interiorização de uma mãe boa pode contrabalançar esse temor, fortalecendo inclusive sua relação com o pai bom internalizado, por meio de uma atitude maternal para com ele. A menina também é capaz de uma completa submissão a esse pai admirado.

Um princípio do inconsciente, analiticamente demonstrado, determina que todo processo reativo ou de sublimação restitua, ponto por ponto, e por oposição, tudo aquilo que foi imaginariamente danificado: o que foi roubado deve ser devolvido, o que foi estragado deve ser consertado.

A posição final da menina dependerá da crença de que sua onipotência construtiva possa equiparar-se à força da sua destrutividade. Caso isso ocorra, além de um maior domínio sobre a ansiedade e inveja, o eu obtém uma gratificação adicional por meio dessas tendências reparadoras.

Apêndice 4

Narcisismo

Para Freud (1914) o narcisismo seria o momento organizador das pulsões parciais, permitindo a passagem do autoerotismo para o investimento libidinal de um objeto exterior. Entendendo que o eu se constitui como o objeto da pulsão.

O eu, na teoria freudiana, não existe desde o início. Ele se constitui de maneira que possa identificar-se com a imagem de seu corpo, imagem que assume como sua, ou seja, como sendo ele próprio.

A criança mesmo sem o domínio de sua organização corporal pode reconhecer-se no espelho. Assim a organização do próprio corpo, o conhecimento sobre ele vem do exterior e é capaz de constituir sua estrutura psicológica.

Quando o sujeito percebe a existência do outro, se dá conta, concomitantemente que não é único, que para ser querido/amado/desejado precisa se lançar a alguns investimentos para além de si mesmo.

O eu, anterior à *Introdução do Narcisismo* é sede das pulsões de autoconservação (pulsões de vida) e é o pólo defensivo do psiquismo, interessado em conservar a vida. E Freud ainda não havia elaborado uma teoria do eu consistente, que o concebesse a partir de uma perspectiva rigorosamente pulsional. O eu poderia ser definido, então, como o resumo do esforço de viver, trincheira de um desejo, no máximo, natural – o desejo de viver e manter-se vivo, conexo, porém, oposto ao sexual, este perverso – polimorfo, subversivo, voltado para o gozo e para o prazer, mais que para a vida.

Antes do conceito de narcisismo, o eu estava situado diante dos investimentos pulsionais (uma pulsão sexual, sem sujeito, oriunda do inconsciente), defendendo-se, recalando, produzindo e administrando conflitos, mas não era pensando como instância subjetiva, como efeito do circuito pulsional.

Assim Freud altera seu esquema pulsional anterior, postula a existência de uma só pulsão, a pulsão sexual: a libido, que passa a ter o eu como uma de suas localizações possíveis.

O eu é irredutível ao mundo dos demais objetos e assume a força suficiente para constituir uma libido de natureza distinta, a que Freud dá o nome de libido narcísica. Assim posto, não se pode pensar apenas em uma só libido; há duas

libidos: de um lado o eu constituindo a libido narcísica; do outro, os outros objetos, constituindo a libido objetal.

Freud escreve:

...uma unidade comparável ao eu não pode existir no indivíduo desde o começo; o eu tem de ser desenvolvido (...) sendo, portanto, necessário que algo seja adicionado ao autoerotismo – uma nova ação psíquica – a fim de provocar o narcisismo. (FREUD, 1914, p.93)

Esse eu define-se, dentro da teoria da libido, como unidade em relação ao funcionamento anárquico e fragmentado da sexualidade da fase precedente que é o auto-erotismo.

Mas, que fenômeno viabilizaria este novo ato psíquico, ou seja, esta autopercepção como um todo, via representação unificada de si mesmo?

Outra visão (Lacan) propõe a gênese do eu como unidade que se processa por intermédio da identificação com a imagem do Outro. É assim que Lacan define sua “fase do espelho”, quando a criança ainda não organizou sua coordenação motora e almeja essa unidade corporal que lhe falta. Fase compreendida entre os seis e 18 primeiros meses. Assim antecipa o domínio e a apreensão da criança, imaginariamente, por meio da identificação com a imagem do outro, como forma total, para depois fazê-lo também com sua própria imagem especular. Essa fase assinala o momento fundamental da constituição do primeiro esboço do eu.

Para a teoria das relações de objeto, a mãe antes de gratificar o bebê satisfazendo suas necessidades, tem que discriminá-las. Ao responder adequadamente aos apelos indiscriminados do bebê, ela se torna um agente organizador desse comportamento caótico.

Assim sendo, as funções do sujeito só podem se constituir como tal, por meio do contato com outros objetos. A partir da apreensão de um significado a cerca de si mesmo e da busca da identificação com a imagem do outro, o sujeito se organiza no que se refere às pulsões, adquirindo uma imagem unificada de si mesmo: assim nasce o eu.

Na fase do auto-erotismo, quando a zona erógena ainda não está coordenada na imagem de um eu unificado, uma pulsão parcial encontra sua satisfação no seu local de origem, sem para tanto recorrer a um objeto exterior. Essa

satisfação, porém, pode ser mais que um prazer ligado à sensualidade de uma zona do corpo.

A satisfação pode derivar do significado do encontro da função com o objeto: o prazer narcisista do ser ao obter o reconhecimento do outro. O objeto da atividade narcisista é correlato dessa representação unificada de si mesmo e visa à satisfação do eu, como se este fosse o equivalente psíquico de uma zona erógena por assim dizer, por meio da demonstração e exaltação de seus méritos.

A libido não se origina no eu, mas volta-se sobre ele, quando o outro proporciona prazer narcisista ao sujeito, podendo então essa libido narcisista ser reinvestida em objetos que possam proporcionar novamente esse tipo de prazer.

Gênese do eu ideal

Inicialmente, a criança passa a imitar a mãe, sem ter noção dela como alguém separado. Essa experiência de estar mesclada à mãe e de confundir o que é atributo dela como sendo da criança dá ensejo a ilusões onipotentes. A criança passa a se ver como símbolo da perfeição, funcionando sob a égide do princípio do prazer.

O eu ideal se origina tanto das ilusões onipotentes que a criança tece a respeito de si mesma, quanto dos resquícios narcisistas dos próprios pais, projetados sobre os filhos.

O destino do eu ideal depende da altura a que foi elevado, pois o mesmo pode ser mantido completamente isolado do eu de realidade, como uma estrutura persistente e pronta a ser reativada por meio de manifestações de megalomania em surtos psicóticos; ou pode ser absorvido pela estrutura que lhe segue, o ideal do eu. O mais provável é ocorrer um equilíbrio entre as duas alternativas.

Gênese do ideal do eu

É a partir do predomínio do princípio de realidade que a grandiosidade do eu ideal passa a ser ameaçada: a criança começa a ter a noção de que é um ser separado da mãe, e que os poderes que julgava serem seus são na verdade dela. A criança passa a perceber não só suas próprias limitações e a ver-se dependente da

mãe, como também experimenta desaprovação e condicionalidade quanto aos seus comportamentos expressas pelo meio. Essa é a fase da crise narcisista.

A perda desse poder afugenta o desejo de recuperá-lo. E isso poderá ser possível graças ao processo de separação mãe-criança que enseja a possibilidade da mãe, como objeto separado, poder ser idealizada e introjetada pela criança como uma imagem amorosa e poderosa; e, também, ao desejo de corresponder ao desejo do outro, resgatando a realidade, a segurança e a auto-estima anteriormente desfrutadas em consequência do predomínio anterior do princípio do prazer.

O medo da perda do objeto vai se reduzindo, devido ao processo da introjeção, ao mesmo tempo em que aumenta o medo da perda do amor do objeto internalizado, caso a criança não consiga cumprir com as condições impostas para a obtenção de amor. Esta é a ansiedade dominante que caracterizará para sempre a relação entre o eu e o ideal do eu. O ideal do eu introjetado é não apenas buscado pelo eu como objeto de amor, mas toma também, reflexivamente, o eu como objeto do seu amor.

Poderia dizer que a diferença básica entre os conceitos de eu ideal e ideal do eu se resume na seguinte configuração: a) o eu ideal é o resultado de um discurso totalizante, acrítico, que toma a parte pelo todo, quando a partir de um atributo admirado generaliza a perfeição do sujeito todo; b) o ideal do eu resulta de um discurso discriminante que, por ser crítico, jamais generaliza, considerando cada atributo individualmente.

Narcisismo em Lacan

O narcisismo corresponde ao investimento do eu pela libido que, neste ato constitui-se como libido narcísica. Para Lacan este investimento se faz sobre a imagem do próprio corpo,

Na fase do espelho não há investimento objetal possível (lembrar do auto-erotismo). Não há relação de objeto que não precede o narcisismo (o que se evidencia pela impossibilidade de que haja relação eu-objeto antes da constituição do eu)

Na experiência do espelho o sujeito se identifica com algo que não é; ele acredita ser o que o espelho lhe reflete, acaba se identificando com um fantasma, é uma ilusão da qual procurará se aproximar.

Para Lacan o bebê tem uma representação fantasmática do corpo, na qual este aparece fragmentado (a imago do corpo fragmentado continua a se expressar durante a vida adulta nos sonhos, delírios, e processos alucinatórios).

O espelho situa a instância do eu, ainda antes de sua determinação social, em uma linha de ficção. O eu aí constituído é o eu ideal, diferente do ideal do eu. O eu ideal é uma imago antecipatória prévia do que o sujeito não é, mas deseja ser. É uma imagem mítica, narcisista, incessantemente perseguida pelo homem. O ideal do eu surge da inclusão do sujeito no registro simbólico.

A fase do espelho traz a reflexão sobre a intersubjetividade humana. O olhar do outro produz no sujeito sua identidade, por reflexo. Através do olhar do outro, o sujeito sabe quem é, e nesse jogo narcisista, como se constitui a partir de fora.

Apêndice 5**Músicas do CD anexo**

1. *Daughter* - Pearl Jam
2. *Flat out Fucked* - Modhoney
3. *Smells like teen Spirit* - Nirvana
4. *Lithium* - Nirvana
5. *Spoonman* - Soundgarden
6. *Dead and Bloated* - Stone Temple Pilots
7. *Crackerman* - Stone Temple Pilots
8. *Kickstand* - Soundgarden
9. *Here comes sickness* - Modhoney
10. *Angry Chair* - Alice in Chains
11. *Animal* - Pearl Jam
12. *Say hello to heaven* - Temple of the dog
13. *Hunger strike* - Temple of the dog
14. *Your saviour* - Temple of the dog
15. *Let me drown* - Soundgarden
16. *The day I tried to live* - Soundgarden
17. *A melhor banda de todos os tempos da última semana* - Titãs

Anexos

Anexo 1 – Anatomia do “Grunge”.

ANATOMIA DO “GRUNGE”

Decadentium pearljamis



Peronovicia 2/10/02

Anexo 2

Cifra da música *Daughter*

G G4 G G4 G G4 G G4
Alone, listless. Breakfast table in an otherwise empty room.

G G4 G G4 G G4 G G4
Young girl, violence. Center of her own attention.

G G4 G G4 G G4
The mother reads aloud, child tries to understand it.

G G4
Tries to make her proud.

G G4 Em7 Em6 Em7 Em6
The shades go down. It's in her head.

Em7 Em6 Em7 Em6
Painted room. Can't deny there's something wrong.

G G4 G G4
Don't call me daughter. Not fit to.

G G4 G G4
The picture kept will remind me.

G G4 G G4
Don't call me daughter. Not fit to.

G G4 G G4
The picture kept will remind me.

G G4
Don't call me...

(Em7 Em6 Em7 Em6 Em7 Em6 Em7 Em6 G G4)
 Em7 Em6 Em7 Em6 Em7 Em6
She holds the hand that holds her down.

Em7 Em6 G G4 G G4 G G4 G G4
She will rise above. Ooh... Oh.

(G G4 G G4 G G4 G G4)
 G
Don't call me daughter. Not fit to.

G
The picture kept will remind me.

G
Don't call me daughter. Not fit to be.

G
The picture kept will remind me.

G
Don't call me daughter. Not fit to.

The picture kept will remind me.

Don't call me daughter. Not fit to be.

The picture kept will remind me.

Don't call me...

The shades go down. (x2) The shades go... Go... Go...