

Música, um paraíso familiar e inacessível

Uma serenata em 8 movimentos

Paulo Costa Lima

Quais as fontes do fazer que experimentamos ao criar, tocar ou ouvir música? Em que pontos do inconsciente ela nos afeta? E por que esta arte do tempo e do ritmo nos fascina tanto?

Prelúdio: allegro con spirito

Parece oportuno observar de início como a música configura algo que poderia ser descrito como uma 'modalidade de pensamento', com uma lógica que lhe é própria, apresentando graus diversificados de independência com relação ao intelecto visual e conceitual. Isso de certa forma já transparece do fato de ter sido incluída no *Quadrivium* dos sofistas, juntamente com a Geometria, a Aritmética e a Astronomia, há mais de dois milênios. Sendo assim, vemos que a fala sobre música é de natureza comparativa, acionando processos composicionais que lhe são próprios para fazer referência aos processos composicionais que deseja abordar. Sempre que se quis 'investigar' a música, apenas aqueles processos musicais passíveis de referência pelos proces-

sos da fala estiveram mais expostos. O não-falável, portanto, mais do que um domínio, seria parte de um circuito constitutivo da própria música.

A possibilidade fascinante de abordar a música através da psicanálise nos remete para a relação mais abrangente entre música e linguagem falada, de onde é possível perguntar sobre a natureza deste conjunto de coisas na música que não encontra uma representação na fala. Mas o que haveria de tão especial nesta situação, se a insuficiência ou incompletude da fala é algo genérico e que toca mesmo na própria constituição de nosso universo de significação? O que haveria de tão incômodo nesta dimensão não-falável da música, responsável talvez pela

Paulo Costa Lima é compositor, professor de Composição e Análise Musical do Mestrado em Música da UFBA e editor da Revista Art.

sempre difícil relação com a filosofia, e certamente também pela dificuldade de conexão entre o discurso psicanalítico e o discurso musicológico? De acordo com Spender¹, que revisa a literatura internacional sobre o assunto, as contribuições dos psicanalistas para o nosso tópico “não formam um todo coerente”, algo que poderia talvez ser atribuído à relativa negligência de Freud para com a música. Mas qual teria sido de fato a atitude de Freud em relação à música? Uma possível resposta aparece no começo do “Moisés de Michelangelo”:

“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”. (“Wo ich das nicht kann, z.B. in der Musik, bin ich fast genussunfähig. Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, dass ich *ergriffen sein* un dabei nicht wissen sollte, warum ich es bin und was mich *ergreift*.”)²

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

não-falável que paradoxalmente ‘diz algo’, e que, ‘tomando’ o ouvinte, inverte o sentido original da relação, passando a sujeito de uma ação cujo objeto vem a ser o próprio ouvinte. A interação com música exigiria portanto uma espécie de reflexividade, que nos faz perceber algo ‘*lá fora*’ através da atenção concedida ao seu processamento interior.

É de fato curioso que alguém como Freud, que tentou demonstrar o tempo todo o valor e propósito de fenômenos aparentemente desprovidos de tais atributos, apontan-

O objeto musical nos remete à estranheza de um não-falável que, paradoxalmente, “diz algo”.

do para as determinações que se escondiam por trás do acidental, para as satisfações concretizadas por sofrimentos, e mais do que isso para a “íntima conexão entre todos os eventos mentais, fato este que garante que uma descoberta psicológica, mesmo em campo remoto, repercute imprezivelmente em outros campos”³, tenha se conformado no caso da música com os desígnios do que chamou de ‘predisposição racionalista ou analítica’.

Mais curioso ainda é que o mesmo texto que declara essa ‘inibição’ acabe insinuando uma per-

gunta realmente crucial para o próprio tema que recusa: como é que a música pode produzir prazer? Trata-se de uma contribuição muito importante, já que a teoria da música raramente formula questões sobre a natureza dos prazeres musicais, embora lide com ele em cada idéia musical significativa, seja nos princípios de progressão harmônica e condução de vozes, no controle de movimento e proximidade em relação a um centro tonal desejado, nas cadências, na escolha de ritmos, timbres, texturas, etc. Além disso, perguntar pela possibilidade de produção de prazer em música é perguntar pela sua natureza emocional e psicológica, pelos seus mecanismos de significação, evidenciando desta forma semelhanças e incompatibilidades entre os mecanismos de significação da música e do discurso.

Contredanse: o valor libidinal das idéias musicais

A contribuição de Freud, longe de mera idiossincrasia, está mesmo no núcleo constitutivo de nossa questão, e podemos acompanhá-la em contextos anteriores, dos quais o mais admirável é sem dúvida um texto de Schopenhauer, que parece anunciar várias possibilidades de conexão entre música e psicanálise (mesmo antes da criação desta!), pensando em música como “expressão direta da vontade”:

“Há na música qualquer coisa de inefável e de íntimo; além disso, ela passa perto de nós semelhante à imagem de um paraíso familiar embora eternamente inacessível; ela é para nós ao mesmo tempo perfeitamente inteligível e completamente inexplicável; isso deve-se ao fato de que ela nos mostra todos os movimentos do nosso ser, mesmo os mais escondidos, libertos daí em diante dessa realidade que os deforma e os altera.”⁴

Dentre várias possibilidades, a ideia de música como "imagem de um paraíso familiar e inacessível" nos remete de maneira oportuna ao conceito de "representação", que remonta nos tempos modernos a Descartes e à possibilidade de que um determinado objeto possa reaparecer como dado de consciência. Quando perguntamos "como é que alguém sabe que está na presença de música?", passamos a evidenciar os mecanismos de significação associados à representação e inerentes ao circuito permanente entre os registros da música e da fala, constitutivos que são do campo do conhecimento musical. Os membros de uma cultura são ensinados a ouvir o universo sonoro disponível de determinada maneira, e investigações recentes demonstram que este processo já está em pleno vigor aos seis meses de

O conceito de "representação" permeia uma série de universos discursivos relacionados com a música. No âmbito da teoria, podemos acompanhar a influência milenar da tradição pitagoreana (de Boécio aos dias de hoje), privilegiando o acesso à música através da contemplação de relações numéricas. A pressuposição de caráter psicológico aí presente, de uma correspondência estrita entre uma propriedade externa (comprimento de uma corda) e a sensação auditiva resultante, já nos fala de uma dificuldade inerente a esta tradição, para abordar qualquer categoria relacionada com o processamento do dado sonoro. Não é difícil identificar pressuposições semelhantes em várias correntes analíticas contemporâneas, que aliás se apóiam numa definição de teoria da música como o estudo da 'estrutura da música', sem qualquer referência

que formalize as intuições de ouvintes ideais. A oposição que Aristóteles de Tarento (ca 320 a.C) fez à tradição pitagoreana, situa ainda na Antiguidade o início dessa tendência a priorizar os critérios auditivos nas decisões sobre teoria da música. Estamos ainda no âmbito do conceito de representação quando, tomando a deixa de Piaget, educadores musicais se questionam sobre as representações musicais que vão surgindo nas crianças, e concebem a partir disso um modelo de desenvolvimento que concatena essas representações. Ou ainda quando os estudos de cognição musical pretendem descrever cientificamente o "a priori" da música, o equipamento cognitivo trazido para a vida por cada recém-nascido.

Livres do realismo inocente característico da tradição pitagoreana, os estudos cognitivos da música acabam fermentando uma outra pressuposição: a de que a inteligência seria uma estrutura autônoma e uma outra forma de inocência que deixa de levar em conta o valor libidinal das representações, resultante do trabalho de deformação da realidade empreendido por cada sujeito que se constitui. É nesse espaço crítico que concebemos a possibilidade de uma abordagem psicanalítica da música, também na medida em que a noção freudiana de *Vorstellung* vai se aproximando da noção linguística de significante, em busca de um campo de significação relacional, ou daquilo que Langer chama de "símbolo não-consumado". Embora Schopenhauer ainda pense em música como representação, observa que se trata da cópia de um modelo que não pode ser diretamente representado. A vontade não poderia ser o objeto de uma representação adequada, e a música seria a expressão direta da vontade. Talvez seja possível, através da música, estabelecer uma conexão entre a Vontade em Schopenhauer e o Real em Lacan.

Que espécie de representação do mundo seria a música? As representações têm um valor libidinal, resultante do trabalho de deformação da realidade efetuado por cada sujeito que se constitui.

Paralelamente à questão que surge com a dimensão não-falável da música, que espécie de representação da música é o discurso? Outra ainda mais abrangente vai se impondo: que espécie de representação do mundo seria a música?

Numa outra direção seguem os estudos que concebem a teoria da música como ramo da psicologia cognitiva, visando a identificação de uma gramática, ou seja, um sistema formal de princípios e regras aos mecanismos de construção interna dessa estrutura.

Numa outra direção seguem os estudos que concebem a teoria da música como ramo da psicologia cognitiva, visando a identificação de uma gramática, ou seja, um sistema formal de princípios e regras

Corrente e tarantella: música e superego

Um dos prováveis atributos do “paraíso familiar e inacessível” que é a música, de acordo com vários psicanalistas, seria justamente uma proteção natural contra o perigo da articulação verbal, e uma sensação especial de liberdade daí advinda. O convite para uma evasão do domínio verbal foi muitas vezes associado com a possibilidade de uma regressão benigna a experiências tão primárias quanto a ‘mágica do movimento’, onde a ausência original de limites entre o eu e a realidade exterior poderia ser revivida, cabendo ao ritmo desempenhar o papel de mediador de descargas cinéticas de tensão⁹. Uma variante teórica um pouco mais recente nos fala de ‘regressão a serviço do ego’ como mecanismo básico da criação artística¹⁰. Anzieu desloca a experiência formadora da função do ego, que é o estágio do espelho na teoria lacaniana, para uma etapa anterior, apontando para o espaço sonoro como primeiro espaço psíquico, para a função estruturante de quatro tipos específicos de gritos no lactente a partir de três semanas de vida, para a eficácia da voz materna no atendimento a esses apelos, em suma, para o funcionamento de uma espécie de *espelho sonoro*, crucial para a aquisição da capacidade de significar¹¹.

A possibilidade de se dissolver, perdendo até mesmo a identidade num ambiente oceânico de sonoridades, é sem dúvida alguma parte do apelo da música. A idéia de ‘sentimento oceânico’ aparece em Freud na discussão sobre religiosidade, ou seja, na empreitada de explicar o sentimento religioso¹². Traça-se nesta ocasião um paralelo entre o sentimento do ego da criança antes da introdução do princípio da realidade, um sentimento de natureza abrangente, e a “sensação de vínculo indissolúvel, de ser uno com o mundo externo como um todo”, característica

da atitude religiosa. A sobrevivência no adulto do sentimento abrangente original do ego explicaria o sentimento religioso. Esses são elementos que complementam a idéia de regressão benigna, associada à audição de música. A idéia de que tal regressão implicaria numa diminuição das funções de controle do superego precisa ser aprofundada, levando-se em conta a própria diversificação de tarefas que vai sendo atribuída ao superego ainda em Freud. Nasio¹³ nos fala de um superego selvagem, que representa aos olhos do eu não o sentido da realidade externa, e sim “um apelo irresistível do id, que incita o eu a violar a proibição e a dissolver-se

são). Com isto, transitamos de um questionamento sobre os prazeres da música para a possibilidade mais abrangente de abordarmos a questão do ‘gozo musical’.

Lied: lento e suave

O repertório romântico se oferece como campo de aplicação dessas idéias, e dentro deste repertório um exemplo muito especial é o primeiro lied do ciclo de canções *Dichterliebe* de Schumann, que vai comentado a seguir. Antes disso e à guisa de resumo, reafirmamos que a dissolução de identidade, a miragem de prazer absoluto, a própria idéia de morte/loucura, tudo

Parte do apelo da música é a possibilidade de se dissolver, perdendo até mesmo a identidade num ambiente oceânico de sons.

num êxtase que ultrapassa qualquer prazer”. É neste sentido que se justificaria a afirmação de Lacan: “o superego é o imperativo do gozo, Goza!”¹⁴.

É bem possível que a presença da música favoreça essa função dita selvagem, algo que aconteceria em paralelo ao decréscimo das funções do superego-consciência, dispensado pela evasão do domínio verbal. Do ponto de vista do desejo, é como se houvesse um convite para o prazer absoluto, representado na ótica edipiana pela possibilidade de loucura ou morte (histeria ou obses-

isso faz parte de um componente da experiência de ouvir música, classificado como ‘passivo’ pela própria Spender, no sentido de que acarreta uma dissolução de resistências. Uma tendência contrária, não menos prazerosa, envolveria a aquisição de controle sobre o material percebido, focando como interesse a construção de estruturas e hierarquias, fugindo da dissolução. Essas duas maneiras de ouvir música parecem reforçar-se mutuamente, de forma que quanto mais uma se desenvolve mais a outra torna-se atrativa.

Langsam, zart. Op. 48

Im wun - derschönen Mo - nat Mai, als
 al - le Knos - pen spran - gen, da ist in mei - nem
 Her - zen die Lie - be auf - ge - gan - gen.
 Im wun - derschönen Mo - nat
 Mai, als al - le Vö - gel san - gen, da
 hab' ich ihr ge - stan - den mein Seh - nen und Ver -
 lan - gen.

*Im wunderschönen Monat Mai,
 Als alle Knospen sprangen
 Da ist in meinem Herzen
 Die Liebe aufgegangen*

*Im wunderschönen Monat Mai,
 Als alle Vögel sangen,
 Da hab'ich ihr gestanden
 Mein Sehnen und Verlangen*

*In the lovely month of May,
 when all the buds were bursting,
 then within my heart
 love broke forth.*

*In the lovely month of May,
 when all the birds were singing.
 then I confessed to her
 my longing and desire.*

Cabe a esta primeira canção uma responsabilidade enorme de abrir um ciclo sobre o 'amor', de privilegiar portanto um dos diversos aspectos a serem abordados, elevando-o à condição de essência. E no entanto o que vemos nesta primeira canção é que a intensificação do amor (do desejo) vai esbarrar em algo bem diferente, algo aparentemente contrário, a impossibilidade de amar... O poema já traz essa contradição, estabelecendo uma analogia entre o amante e a natureza ("Als alle Knospen sprangen", quando os brotos estavam brotando) que se encaminha para um final não resolvido ("Sehnen und Verlangen"). Se essa analogia falha, e o desejo permanece insatisfeito, então o contraste entre a natureza e o amante pode tornar-se insuportável, assim como a morte se opõe à vida. A morte portanto é uma idéia implícita, depende justamente da inversão da analogia (... quando todos os brotos estavam brotando, eu não pude amar, eu estava morrendo...). A música se encarrega de veicular com perfeição essa ambigüidade. Amor intenso pode tornar-se morte! A estratégia central é obviamente a ambigüidade de tonalidade, já que todo o terreno é preparado (através da seqüência Si menor/Dó # Maior-7, compassos 1-4) para uma tônica ausente (Fa # menor). Em seu lugar, conduzida por uma progressão 'local', ouvimos Lá Maior (compasso 6). O final da canção enfatiza a ausência do Fa # menor, deixando uma Dominante com sétima, não resolvida (compasso 26). Schumann está equacionando a impossibilidade de amor com a impossibilidade de resolução tonal (e também linear). Isto é confirmado por uma alta freqüência de *appoggiaturas* e suspensões, fluindo sobre a sonoridade total da peça. Outras escolhas composicionais reforçam este quadro ambíguo, uma das mais marcantes sendo o verdadeiro choque entre a atmosfera de Ré Maior, alcançada no compasso 12, depois de uma seqüência modu-

latória, e a do ausente porém insistente Fá # Menor, trazida de volta pela nota Sol #.

A expectativa de prazer (amor, vida,...) é tão intensificada na canção de Schumann que acaba conectada com uma expectativa de prazer absoluto (gozo), e com a possibilidade de morte. Ao insinuar uma tônica ausente, até mesmo ameaçada de substituição, o compositor produz uma evidência desta intensificação. Podemos transpor essas idéias do nível particular de uma composição para o nível genérico do conceito de Tonalidade, uma vez que a implantação de um centro tonal, e a estabilidade que dele decorre, dependem justamente do afastamento deste centro, de modo a permitir um movimento de retorno. Isto aplica-se não apenas às estruturas harmônicas utilizadas desde o Barroco, mas também a melodias medievais, Canto Gregoriano, ou mesmo melodias de culturas não-ocidentais.

Double: identificação e fantasia

Tanto Ehrenzweig¹⁵ quanto Kubie¹⁶ falam de um aumento de liberdade associativa como resultado de um movimento que se afasta da percepção diferenciadora, ou da esfera do controle verbal, implicando num incremento da produção de fantasia. Podemos dizer que a fantasia é de forma genérica uma maneira de colocar-se na presença do objeto de desejo (ausente). Podemos relatar de forma esquemática que o bebê progride de uma situação inicial onde "é o objeto" (antes de qualquer diferenciação entre ele e o objeto - bebê e seio, por exemplo) para uma situação onde "tem o objeto" (é o dono do seio - algo que só é possível através de uma processo de perda).

Duas etapas intermediárias entre esses extremos podem ser identificadas. A primeira é a da perda

propriamente dita. A outra, que se transforma na matriz da fantasia, é aquela em que o bebê se identifica com o objeto perdido ("sou aquilo que perdi", "estou lá com ele"...). A música, portanto, faz surgir esta possibilidade inconsciente de recuperar o objeto, ou melhor, de estar lá com ele. Essa é uma sensação das mais evidentes na audição de timbres. A qualidade de uma voz ou de um determinado instrumento tem esse poder meio mágico de nos fazer imaginar que o som é produzido por nós mesmos, ou que estamos bem próximos a ele. Promove-se portanto uma identificação potencial entre ouvinte e objeto, que bem pode ser descrita como de cunho narcisista. Quando alguém gosta intensamente de uma música, é de si mesmo que está gostando. O ouvinte é convidado a amar a música, porque através da fantasia que assim desenvolve evita parcialmente a perda. Quando essa relação de amor acontece, as fronteiras entre ouvinte e música tendem a desaparecer, favorecendo dissolução e ativando os componentes de audição descritos acima. Essa relação umbilical entre música e perda é descrita em maior profundidade por Brousselle¹⁷. Ele vai adiante e admite um caráter anti-depressivo na música.

A relação entre uma pessoa e sua própria voz pode ilustrar o inquestionável processo de identificação entre um executante e seu instrumento, como se este fosse uma ampliação do corpo daquele, e constituísse justamente uma das partes mais prazerosas, uma zona erógena portanto. Não estamos longe da exigência narcisística de ser único, perfeito, inigualável. Também não estamos longe do para-doxo a que leva essa exigência, ou seja, a necessidade de um referente para quem se possa ser único, a necessidade de ser o Outro que interessa a esse referente. Há uma estreita relação entre a psicologia do executante e o desenvolvimento da forma concerto, que

anda a merecer um estudo psicanalítico. A posição do Outro na forma concerto é claramente a posição da coletividade dos instrumentos, que inclusive anunciam a chegada do solista. O concerto para violoncelo e orquestra de Dvorák, se adapta muito bem a esse cenário para o qual apontamos.

O gozo do compositor não é tão transparente quanto o do executante. O compositor erotiza aquilo que oferece: sua "obra". Poderíamos progredir daí para a idéia apresentada por Segal¹⁸, que descreve a criação artística como equivalente psíquico da procriação. Na medida

Através da fantasia, o ouvinte da música evita parcialmente a perda do objeto.

em que uma composição é fruto de um conjunto de regras, o que temos portanto é uma situação de confronto e/ou celebração entre dois conjuntos, aquele que precede e aquele que sucede a composição. Nesta situação o compositor aparece como agente de uma lei que ele próprio propõe mudar, e por isso a composição é um ato de construção e ao mesmo tempo de desconstrução. Afinal de contas, sem regras (sem lei), não haveria como mudá-las!

Muito haveria a aprender com uma investigação cuidadosa da análise do Pequeno Hans, que evoluiu de fóbico para músico, depois do

tratamento com Freud, feito através do próprio pai da criança. A sublimação efetuada por Hans, e que o dirige para música, surge como ponto de chegada da série iniciada com o pavor dos cavalos. Compõem o processo de sublimação tanto o ideal do ego quanto o conceito de narcisismo. A seqüência Pai-Cavalo-Música pode ser bem mais importante do que aparenta. Nenhum entendimento mais profundo do ensino de instrumentos, ou do ensino de composição, poderá ser atingido sem avaliar a dimensão transferencial que os mesmos assumem.

Minueto I: expectativa e prazer

O arcabouço teórico utilizado para abordar a música está repleto de modelos espaciais, que em última análise só podem ser entendidos como uma tentativa de lidar com o aspecto temporal. As melodias “sobem” ou “descem”, as funções tonais se agrupam em torno de um “centro”, as texturas formam “planos”. Tudo isso, claramente espacial, tenta domesticar o espaço auditivo, que é antes de mais nada temporal. É neste âmbito contudo que os mecanismos de prazer e significação em música devem ser buscados, e o conceito de ‘expectativa’, que inclui a possibilidade de sobredeterminação, aparece como elo de ligação entre a pergunta insinuada por Freud e a teoria da música.

A Tonalidade é justamente um sistema de expectativas, derivadas a partir da relação de quinta entre fundamentais. Uma nota que seja sustentada por algum tempo, ouvida com ouvidos tonais (e não com ouvidos indianos ou tibetanos), tende a transformar-se em Dominante e não em Tônica, o que aponta para a prioridade da expectativa sobre a chegada. A chegada representa precisamente um decréscimo de expectativa, um momento ideal para

conclusão. O Sistema Tonal (e todos os outros sistemas geradores de centros tonais melódico-harmônicos) mantém portanto uma réplica de nossa própria estrutura de prazer, onde o fazer desejar gera tanto expectativa quanto impossibilidade, algo que transparece na pequena encenação da morte que cada cadência finalizante reproduz. A decisão de abandonar a Tonalidade neste século, e a reação desaperada contra esta decisão, precisa ser entendida do ponto de vista da possibilidade de perda do prazer. Neste sentido, a canção de Schumann pode ter sido uma profecia.

O conceito de expectativa é a “via régia” para a discussão da lógica musical.

O conceito de expectativa nos leva à consciência da importância das seqüências de aparecimentos e desaparecimentos na música. A possibilidade de prazer está muitas vezes ligada à possibilidade de reconhecer, de reencontrar algo. Estamos no âmbito de uma possível analogia com o “fort-da” do jogo de carretel descrito por Freud em *Além do Princípio de Prazer*, o que de certa forma já foi antecipado com a discussão do papel exercido por centros tonais. Não custa enfatizar que o papel dos centros tonais, e da atração que exercem (harmônica ou linear), é fundamen-

talmente uma questão temporal: eles informam ao ouvinte sobre a passagem (ou não) de tempo. Podemos ainda colocar a questão num contexto mais genérico, de forma a atingir um conjunto bem amplo de estilos, e tratarmos desta mesma função, entendida agora como consequência da polaridade consonância-dissonância. É óbvio que precisaríamos definir com clareza o que seria consonância e dissonância, algo não muito simples se levarmos em conta a influência dos contextos musicais específicos nesta definição.

A possibilidade de reencontro que uma seqüência de presenças/ausências oferece ao ouvinte parece estar na base da identificação descrita anteriormente, tornando possível equacionar as expectativas com algo “lá fora”. O tempo da composição ameaça tornar-se o tempo do ouvinte, e esse é um reduto dos mais íntimos possíveis para a experiência estética. A possibilidade de drama em música depende desta “mágica”. O retorno ao tema na forma sonata acontece dentro de nós mesmos, com toda a ambigüidade do velho-novo, ou novo-velho, aparentemente anunciada pelo turbilhão do desenvolvimento. A métrica pode muito bem ser descrita como uma cadeia de presenças e ausências de um tipo de acento; o mesmo pode ser dito sobre as seqüências de acentos rítmicos, e sobre a sutil interação entre acentos métricos e acentos rítmicos, tal como no início da Sinfonia 40 de Mozart, fartamente comentada pela literatura analítica recente. As técnicas de transformação temática também podem ser encaradas dentro da mesma perspectiva, ou ainda o conceito de prolongação da teoria schenkeriana. A possibilidade de fazer música parece depender profundamente da possibilidade de construção de oposições significantes, em inúmeras variações.

Dentro desta perspectiva afirmamos então que é a distância entre aparecimento/ desaparecimento/ reaparecimento que estabelece o espaço no qual atuarão os mecanismos musicais de produção de prazer, gerando uma hierarquia de expectativas. Uma expectativa exige a presença de “algo”; estar na presença deste “algo” parece ser a base para a obtenção de êxtase em música. O conceito de expectativa é de fato a via régia para uma discussão sobre lógica musical. O grau de incerteza que um evento antecedente estabelece com relação a um evento conseqüente seria uma das fontes de significação musical. Dito de outra forma, percebemos

Com o abandono da articulação verbal, nos aproximamos da hipnose e do “estar amando”.

que os mecanismos de significação em música dependem de um conflito entre aquilo que se ouve e aquilo que está sendo contradito pelo que se ouve. A lógica da música dependeria desta tensão, que encontra seu clímax quando um máximo de contradição é combinado com um máximo de unidade entre os elementos que se opõem. É importante observar que enquanto a lógica conceitual trabalha com a previsibilidade (se todo M é P, algum S é M, então...), a lógica musical depende da imprevisibilidade.

Minueto II: hipnose e ‘estar amando’

Vale a pena neste ponto mencionar a oposição tão em voga entre concepção linear e não-linear do tempo musical. As manifestações culturais do Ocidente demonstram um investimento crescente ao longo dos séculos na idéia de linearidade, nas relações de encadeamento entre os eventos, na fruição de uma expectativa que conduz a algum ponto do futuro, o que implica em técnicas de adiamento do prazer, em finais e começos claramente delineados para o prazer (algo equivalente a uma renúncia instintual?). Já nas culturas não-ocidentais e em boa parte da produção deste século, a orientação predominante é não-linear, sem muita ênfase no encadeamento de eventos, priorizando o momento, a permanência, sem limites rígidos. Os dois tipos de orientação implicariam em percepções distintas do tempo, em lógicas musicais diferenciadas.

A promessa de dissolução que se insinua juntamente com o abandono da articulação verbal guarda uma certa relação com a hipnose e com a atitude de ‘estar amando’, tal como aparecem na *Psicologia de Grupo e Análise do Ego*. Nesta situação o objeto de amor é idealizado e ocupa o lugar do ideal do ego. No conto do “*Flautista de Hamelin*” a música produzida hipnotiza ratos, e mais adiante, quando o flautista não recebe a recompensa prometida por ter livrado a cidade dos ratos, a música hipnotiza as crianças, levando-as para longe de seus pais. O papel da hipnose na psicanálise não se resume portanto aos primórdios daquela atividade, antes da adoção da livre associação. Ao relacionar a hipnose com o “estar amando”, Freud observa que o comando para “dormir” implica numa retirada de interesse pelo resto do mundo, concentrando-o na pessoa do hipnotizador. A música exigiria algo semelhante, até pela sua própria natureza, que transforma em supérflua a informação visual. O hipnotizador faria ressurgir no sujeito parte de sua “herança arcaica”, fazendo com que revivesse a experiência do pai primitivo. Acreditamos ser possível afirmar que algo muito parecido acontece com a música, e apenas como primeira observação lembramos a necessidade de submissão à regra de ser afetado sem muito controle sobre o que estaria nos afetando, que foi ponto de partida de nossa reflexão.

Roda de Xangô: allegro furioso

Música e hipnose se encontram de maneira inquestionável no universo afro-baiano do candomblé. Na verdade, há uma conjunção de diversos fatores conduzindo ao transe de possessão (música, dança, rituais de preparação), mas o papel decisivo da música é inegável. Cabe aos atabaques “chamar” os orixás, que baixam em seguida nos corpos dos iniciados. A percussão e as canções funcionam conjuntamente, sendo aquela executada por três atabaques e um agogô (gan). Dois dos atabaques reiteram um padrão rítmico regular (reforçado pelo agogô), enquanto o terceiro, executado pelo *alabê*, “improvisa”. Essa parte “improvisada”, que comanda todas as outras e que pode ser mais lenta ou mais rápida, exerce considerável influência sobre a dinâmica do transe. Certa vez ouvi de um *alabê* que ele “apenas empurrava a pessoa para a beira do precipício, mas que ela caía sozinha!”. Seguindo os passos desta metáfora, o estado de consciência fora do transe seria uma espécie de elevação, a música um caminho para o precipício.

Ora, quem se aproxima da música afro-baiana depara com a "vassi", uma seqüência rítmica que aparece em vários toques diferentes, e que além disso funciona como uma espécie de matriz ou elo de ligação entre elementos distintos do universo rítmico. Vemos no exemplo seguinte a "vassi" como suporte para o *Alujá de Xangô* (onde aparece no Agogô), um toque particularmente eficiente no acesso ao transe:

por ornamentação, fazendo uma correspondência perfeita entre o agogô e os atabaques. Percebemos também que toda a seqüência é construída a partir de um motivo único (2+2+1+2), que comprimido produz a estrutura de doze pulsos.

O que anima essa nossa análise é justamente a esperança de apontar características especificamente musicais que facilitem o acesso ao transe. Como é possível, por exem-

forte, ora em contratempo. Na medida em que os princípios de construção da "vassi" influenciam todos os padrões rítmicos afro-baianos e não apenas o Alujá, nossas observações analíticas também se estendem ao universo rítmico em questão.

As relações entre os iniciados e as divindades nos remetem claramente ao âmbito das identificações primárias, onde é preciso "dar de comer aos orixás", "dar de comer aos atabaques", havendo portanto um jogo contínuo de permuta entre sujeito e Outro, sobre a base da comida. A construção do êxtase musical que leva ao transe configura uma situação de extrema proximidade com a divindade. Contrasta radicalmente com as religiões cristãs, já que os iniciados transformam-se em divindades eles próprios. Mesmo assim, o criador do Universo (Olorum) não se envolve diretamente, daí a necessidade de orixás. A relação com o conceito freudiano de pai primitivo é bastante transparente neste contexto. Em termos psicanalíticos, dir-se-ia que o pai primitivo é invocado - o único que tem direito ao prazer absoluto - justamente para que através de uma identificação com o mesmo, levada ao extremo da incorporação, seja possível se aproximar com alguma segurança do gozo (êxtase).

O perigo da presença de Olorum talvez se revele no fato de que não possa estar envolvido com a possibilidade de incorporação. Essa música, voltamos a dizer, está lidando justamente com o desejo impossível de satisfação total. A proteção contra a natureza destrutiva desse desejo vem da identificação com a divindade, da distância decorrente da utilização de orixás e de todo o ritual prescritivo que acompanha a cerimônia. Trata-se de particularidade africana, mítica, tribal, ou mantivemos no Ocidente mecanismos semelhantes mesmo que drasticamente transformados? Estaríamos lidando com uma estrutura potencialmente válida para outras músicas?

Alujá

The diagram shows three staves of music for the 'Alujá' piece. The top staff is labeled 'Gan' and has a 12/8 time signature. It contains notes at pulses 1, 3, 5, 6, 8, 10, and 12. The middle staff is labeled 'Le/Rumpi' and also has a 12/8 time signature. The bottom staff is labeled 'variante: Le/Rumpi' and has a 12/8 time signature. The notes in the Le/Rumpi parts are more complex, involving eighth and sixteenth notes.

Trata-se de uma estrutura de doze pulsos, que abriga sete batidas do agogô nos tempos 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12. Essa série de ataques gera uma seqüência de durações, que se repete infinitamente:

2 + 2 + 1 + 2 + 2 + 2 + 1
 2 + 2 + 1 + 2 + 2 + 2 + 1
 2 + 2 + 1 + 2 + 2 + 2 + 1...

A vassi é portanto uma maneira de dividir o tempo, um produto tão legítimo da mentalidade africana quanto o acarajé; e é sobre essa base que o ritmo dos outros atabaques e das canções é construído. Vale a pena observar como o ritmo do Le/Rumpi encaixa sete unidades motóricas (mão direita/mão esquerda) nos doze pulsos disponíveis, ecoando a divisão básica apresentada pelo agogô. Os pulsos 5 e 12 são acelerados

plô, um grau tão elevado de repetição e redundância sem perda de interesse? A resposta para essa pergunta parece vir da identificação de um delicioso conflito entre a percepção de uma divisão dos doze pulsos em duas metades iguais [(3+3) + (3+3)], que surge muito naturalmente dos acentos métricos, e a percepção de duas metades desiguais (5+7), apoiada pelos acentos rítmicos veiculados pelos pulsos acelerados (5 e 12). É de fato esse conflito rítmico que garante o movimento perpétuo e a reprodução multiplicada de uma frase rítmica que apresenta estabilidade e desequilíbrio simultaneamente. O conflito também pode ser descrito como a apresentação de um mesmo motivo (indicado no exemplo por um colchete), ora iniciando em tempo

Da capo e poi la coda: música e religião

A ligação arcaica entre música e religião, que já insinuávamos ao discutir o conceito de “sentimento oceânico”, parece favorecer a idéia de que uma referência inconsciente às identificações primárias (especialmente a função paterna) seja encontrável em diversos contextos musicais. O caráter fálico da música no conto do flautista de Hammelin poderia ser explicado por essa via. A seqüência Pai-Cavalo-Música, relacionada ao processo do pequeno Hans, também reforça a idéia aqui apresentada. Acreditamos que essa identificação inconsciente com o pai primitivo torne-se estrutural como resultado de sua incorporação aos mecanismos de prazer, de êxtase através de sons, da possibilidade de estar na presença do “algo” desejado.

Há um paralelismo evidente com inúmeros contextos de literatura musical como por exemplo o Canto Gregoriano, ou ainda a música para órgão de J. S. Bach, feita para honra e glória de Deus. Um pouco mais tarde, quando a idéia de coletividade substitui de certa forma a religião, temos de novo a presença implícita do pai primitivo, no espírito das sinfonias de Beethoven, na cumplicidade que a comunidade de irmãos desenvolve entre si através da “Ode à Alegria” (Nona Sinfonia), por exemplo. A possibilidade de conceber essa coletividade, de se dirigir a ela, de fazê-la cantar, parece estar falando de uma liberdade alcançada a duras penas. Aventuro-me a reconhecer na música de Beethoven o tema do conflito com o pai primitivo como algo estrutural, indestrutível, tão indestrutível quanto o próprio inconsciente.

É mais fácil entender essa conjectura se pensarmos no caráter “heróico” do discurso beethoveniano, e na dramaticidade-lirismo daí advindos. Não será difícil conectar este “herói” musical com o herói da tragédia grega, comentado por

Freud em *Totem e Tabu*. Já neste século temos a Sagração da Primavera, com uma dança sacrificial de uma adolescente, para quem? Esse sacrifício está obviamente ligado à atmosfera de transgressão (rítmica, harmônica...) que a música origina. De um ponto de vista mais genérico, constatamos que a costumeira associação entre música e poder (reis, papas, nações, indústria, mass-media...) parece reforçar nossa interpretação. Já mencionamos a presença de drama em música em Beethoven, mas trata-se de algo muito mais disseminado; junte-se a isso a necessidade de polaridades significantes, aparições e desaparecimentos, a necessidade de repetição, a descarga de tensão que acompanha o retorno ao tema na recapitulação da forma sonata; tudo parece apontar numa mesma direção, que Adorno¹⁹ sintetiza de maneira magistral:

“Em comparação com a linguagem ordinária, a música é uma linguagem de um tipo completamente diferente. Aí reside seu aspecto teológico. O que a música diz é uma proposição ao mesmo tempo distinta e velada. Sua idéia é a forma do nome de Deus. É prece desmitologizada, libertada da mágica de fazer algo acontecer, a tentativa humana, fútil como sempre, de nomear o próprio nome, e não de comunicar significações”.

Simbolicamente processado no interior de uma sociedade, o ato composicional e a questão do desejo que o produz passam evidentemente pelo acesso ao prazer e ao êxtase que um determinado pensamento composicional concretize, e que ao mesmo tempo é um acesso à ordem e à lei. Uma possível dimensão inconsciente da música pode ser imaginada como reação contra a perda, um encontro com um objeto de amor auditivo (através de processos tipo “fort-da”), sustentado pelo cenário impossível do prazer absoluto, e protegido por uma identificação primária. Essa identificação bem poderia ser a origem do movimento em direção oposta à dissolução e êxtase, algo

que se consegue com a colocação de ênfase sobre o controle da experiência perceptiva e sobre a construção de estruturas e hierarquias, na direção do pensamento racional-analítico, descrito anteriormente como um dos componentes fundamentais do ato de ouvir música. Esta seria a base para o desenvolvimento da extensa literatura de “regras” para composição, contraponto, harmonia... nascidas com uma impossibilidade quase estrutural de discutir os elementos do componente oposto, controlado pelo prazer, êxtase, hipnose, dissolução... ■

NOTAS

1. Natasha Spender, “Psychology of Music”, in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 1980, p. 391-393.
2. Sigmund Freud, “O Moisés de Michelangelo”, Imago Editora, vol. XIII, 1974, p. 213.
3. Sigmund Freud, *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente*. Imago Editora, vol. VIII, 1974, p. 23.
4. Arthur Schopenhauer, *O Mundo como Vontade e Representação*. Porto, Rés-Editora, s/d, p. 348.
5. Keith Swanwick, *Music, Mind and Education*. Londres, Routledge, 1990.
6. Michael Lynch, “Prototypical Representations of Music Structure in Infancy: Theoretical Exploration and a Pilot Study”, *Psychomusicology*, 1993, v. 12, p. 31-40.
7. Jean Laplanche e J. B. Pontalis, “Representação”, in *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 449.
8. Susanne Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Nova York, Mentor Books, 1954, p. 195.
9. Spender, op. cit., p. 391-393.
10. Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*. Norton, New York, 1952.
11. Miriam Chnaiderman, “Repetir e Criar - O Silêncio Barulhento; O Ruído Disruptor”. *Ensaios de Psicanálise e Semiótica*. São Paulo, Editora Escuta, 1989, p.93-103.
12. Sigmund Freud, *O Futuro de uma Ilusão*. Editora Imago, vol. XXI, 1974.
13. Juan Nasio, *Os 7 Conceitos Cruciais da Psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989, p. 133.
14. Jacques Lacan, O Seminário, livro 20, *Mais, Ainda*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, p. 11.
15. Anton Ehrenzweig, “Unconscious Scanning and Differentiation in Artistic Perception”, in *The Creativity Question*, Ed. Albert Rothenberg e Carl Hausman. Durham, Duke University Press, 1976, p. 149-152.
16. Lawrence Kubie, “Creation and Neurosis”, in *The Creativity Question*, Ed. Albert Rothenberg e Carl Hausman. Durham, Duke University Press, 1976, p. 143-148.
17. André Brousselle, “Un jeu de la bobine vicieux et sublime: la musique”. *Des Sublimations I. Revue Française de Psychanalyse*, 5-6, Tome XLIII, p. 943-970.
18. Hanna Segal, “Psychanalyse et Esthétique”. *Des Sublimations I. Revue Française de Psychanalyse*, 5-6, Tome XLIII, p. 875-902.
19. Theodor Adorno, “Music, Language, and Composition”, in *The Musical Quarterly*, 1994, p. 401-414.