

A escuta musical como paradigma possível para a escuta psicanalítica

Alfredo Naffah Neto

A escuta musical é um paradigma possível para a escuta psicanalítica. Aqui, a análise de uma ária de *Carmen*, de Bizet, é contraposta a uma vinheta clínica, onde uma paciente vivia, de forma regressiva, o que Winnicott denominava relação de *uso de objeto*.

A psicanálise, nesse mais de século de existência, além de uma terapêutica eficaz – capaz de descongelar situações traumáticas imobilizadas e retomar processos de amadurecimento psíquico – também se constituiu numa teoria da cultura, razão pela qual suas ferramentas teóricas são constantemente utilizadas para se elucidar produções artísticas, entre elas as do universo musical. Nesse tipo de relação, geralmente é a psicanálise que presta serviços à arte, podendo iluminar, com a sua luz própria, as complexas construções da criação humana.

Aqui, entretanto, gostaria de inverter essa relação e tentar discutir o quanto o universo musical pode ser

de utilidade para o universo psicanalítico; mais precisamente: como a escuta musical pode se tornar um paradigma possível para a escuta psicanalítica, não só no sentido de educar e refinar o ouvido do psicanalista, como também podendo fornecer informações importantes, que não dizem respeito somente ao universo das melodias e harmonias, mas também – e principalmente – aos afetos humanos.

A música sempre foi, desde os gregos, considerada uma das artes mais refinadas, podendo orientar e con-

Alfredo Naffah Neto é psicanalista, professor titular do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC/SP e autor de vários artigos e livros sobre psicanálise e música, principalmente.

gregar diferentes tipos de formas artísticas. Basta lembrar, por exemplo, que as tragédias eram todas musicadas e cantadas ou, mais do que isso, tinham na música, segundo Nietzsche, o seu fundamento primeiro, somente então desdobrado em poesia e teatro. Desse universo riquíssimo, entretanto, nenhuma música completa jamais chegou até nós; restou das tragédias apenas o componente poético e, assim, mesmo, de uma pequena parte da vasta arte trágica. Das partes musicais sobraram apenas anotações fragmentárias esparsas¹.

Seria somente muito mais tarde, no século XVI da era cristã, que, com o nascimento da ópera, tentasse-se construir algo do gênero, novamente reunindo música, poesia e teatro num mesmo espaço estético.

De lá para cá a música tem, cada vez mais, chamado a atenção dos filósofos e pensadores da cultura, bastando lembrar Schopenhauer e Nietzsche, que – ainda que por motivos diferentes – a consideravam a arte das artes. Para Schopenhauer, a música constituía a arte, por excelência na medida em que a considerava, em seus movimentos de expansão e contração, uma expressão direta – ou seja, sem quaisquer mediações – da *vontade*, e postulava esta como uma espécie de centro e núcleo do mundo. Para esse filósofo, todas as outras artes eram expressões indiretas da vontade, mediadas por outros elementos (como a literatura, por exemplo, mediada pelo verbo).

Nietzsche, inicialmente – na época do *Nascimento da Tragédia* e dos escritos preparatórios da mesma – seguiu os mesmos passos de Schopenhauer. Posteriormente, quando veio a criticá-lo, a música deixou para ele de ter o sentido que seu antecessor lhe dera (de expressão direta da *vontade*). Nem por isso, entretanto, perdeu a sua hegemonia perante as outras artes: permaneceu, até o final de sua obra, designando a arte por excelência,

pois era vista como expressão dos *impulsos dionisíacos* – lembrando-nos aqui do lugar que ocupavam estes impulsos na filosofia nietzschiana. Entretanto, Nietzsche julgava que a música podia e devia prolongar-se através de palavras e imagens, completando-se, assim, pela expressão dos impulsos apolíneos (especialmente, por ocasião de sua análise do drama musical wagneriano)².

Também o filósofo francês François Châtelet designava à música um

divã. A segunda, consequência dessa delimitação de ambos os campos ao universo sonoro, é a utilização do *som* – seja ele o som instrumental ou o som da voz – como *matéria sutil*, capaz de *tornar sensível* a materialidade dos movimentos da alma. Châtelet continua: “É isso que dá realidade e força à psicologia elementar dos heróis de Giuseppe Verdi. Pelo mesmo motivo, aquilo que o gênio de Molière podia apenas sugerir, as frases musicais de Mozart

“A música
tem esta virtude:
agir através da matéria sutil,
tornar sensível
a materialidade
dos movimentos
que costumamos atribuir
à alma”.

(F. Châtelet)

lugar especial no mundo das artes, dizendo: “(...) A arte musical se distingue porque exclui por natureza a representação visual e, consequentemente, a armadilha especular-especulativa... Ela tem esta virtude: agir através da matéria sutil, tornar sensível a materialidade dos movimentos que costumamos atribuir à alma”³. Aqui já aparecem, pois, duas características interligadas que aproximam o universo musical do universo psicanalítico: a primeira delas, a exclusão da representação visual, característica da escuta musical pela sua própria natureza, acontece na escuta psicanalítica pelo uso técnico do

impõem: a veemência do desejo de Elvira por Don Giovanni. A existência, na sua situação singular, do medo, da paixão carnal, do ódio, apenas deduzidos laboriosamente pela psicologia reflexiva ou científica, torna-se possível através da música”⁴. Por aí podemos concluir que a música, de forma análoga à psicanálise, tem por função oferecer *representação sonora* aos movimentos da alma, em especial, aos *movimentos afetivos* dessa mesma alma, codificando essa expressão através de uma semiótica própria⁵. Na sessão psicanalítica, é através da *sonoridade* peculiar de cada fala, de suas escan-

ções, alterações de ritmo, reverberações, que os afetos podem tomar corpo e sentido, articulados ao conteúdo representativo da linguagem.

Pode-se perguntar, entretanto, o que se ganha com esse recurso à escuta musical, para além de tudo aquilo que o ouvido bem treinado do psicanalista já possui como um dom adquirido. Não estaríamos entrando, aí, no terreno do supérfluo? O que, afinal, a música pode oferecer a mais? Se é verdade que a boa escuta musical também pressupõe uma *atenção equi-flutuante*, que não se prenda a nenhum trecho da melodia e que possa estar aberta ao *desconhecido* que emerge a cada nova audição, pode-se sempre argumentar que isso é o que o psicanalista pratica desde sempre, sem recurso necessário à música.

O argumento maior, a meu ver, é que a escuta musical nos ensina a escutar *impulsões sonoras em relações conjuntivas e disjuntivas*, somente capazes de compor uma melodia, uma ária, pelo *equilíbrio* que compõem entre si, ao assumir uma forma. Este processo é análogo ao da construção de um sintoma, a partir de diferentes intensidades pulsionais, também em relações conjuntivas e disjuntivas, que ganham representação a partir da formação de compromisso com certas representações pré-conscientes. Indo além, podemos dizer que a escuta musical – por sua natureza própria – amplia a nossa percepção, desdobrando-a do âmbito das *representações visuais e verbais* para o dos *movimentos invisíveis e pré-verbais* – que compõem o colorido afetivo da alma – às quais empresta corpo sonoro. Nesse sentido, é possível pensar que a música viabiliza – no próprio ato da escuta – um maior discernimento das diferentes impulsões sonoras que, simultaneamente, concorrem para a produção do corpo da obra, enquanto no processo psicanalítico o acesso às moções pulsionais produtoras do sintoma só emergem após laborioso processo de análi-

se. Por essas razões é que penso que a escuta musical pode ser tomada como um paradigma possível para a escuta psicanalítica. Mas gostaria de defender essa idéia através de um exemplo.

Vou usar uma ária, bastante conhecida, da ópera *Carmen*, de Bizet. É aquela que assinala a entrada em cena do toureiro Escamillo que, no enredo, é o personagem que compõe o triângulo amoroso com Carmen e Don José e que levará, no final da ópera, ao assassinato da heroína pelo seu amante.

Na escuta da ária, o que nos invade o corpo e o espírito, de imediato, é a exuberância da música⁶. A poesia só nos vem chamar a atenção num segundo momento: uma segunda – quiçá terceira – audição da ária. A música, por sua vez, toma forma a partir de dois campos de forças distintos. O primeiro deles – aquele que domina a primeira parte da ária – assentado num modo menor (fá menor), desdobra-se num

ritmo marcial que faz pulsar uma tensão, exprimindo arrebatamento, entusiasmo, de um lado, e apreensão, expectativa, de outro; inicia-se com a saudação do toureiro e continua na descrição épica da toureira, na reação da platéia etc. O outro campo de forças – que domina a segunda parte da ária –, em oposição ao primeiro, assenta-se num modo maior (fá maior) e resolve o conflito da primeira parte, dissolvendo a tensão num movimento afirmativo, com um ritmo menos retumbante, uma sonoridade mais doce e sonhadora, em oposição, contrapeso, à direção anteriormente reinante.

Passemos, pois, à descrição da primeira parte da ária: ouvimos, primeiramente, uma introdução orquestral que já antecipa, instrumentalmente, uma parte importante da melodia que será, posteriormente, cantada; essa introdução, por si só, já nos lança num estado tensional, que oscila entre apreensão e arrebatamento (ver fig. 1).

Allegro moderato (♩ = 140)

Fig. 01

Quando ela finda, Escamillo inicia o canto, retribuindo o brinde que lhe fizeram os soldados. Seguindo o libreto (numa tradução para o português realizada por mim) ele diz: “Vosso brinde, eu posso vos retribuir, senhores, senhores, pois, com os soldados, sim, os toureiros podem se entender pelo prazer que ambos têm pelo combate” (ver fig. 1).

A música, aqui, é construída pelas variações de um motivo rítmico-melódico, que se repete em no-

tas diferentes e com algumas alterações de desenho e vai, assim, construindo todo o bordado da melodia. Esse bordado se tece por subidas e descidas na escala, explorando-a nas diferentes tonalidades e através dessa oposição – que desce aos graves, transita pelos médios e sobe aos agudos, conduzida por um ritmo marcial, grandioso, viril – desdobra e amplifica a tensão que domina todo esse trecho musical. A sensação de arrebatamento é ampliada pelo fato

de a melodia concluir as frases musicais sempre nas notas mais agudas, e a dinâmica manter o canto, o tempo todo, no *forte* e no *fortissimo*, só transitando pelo *mezzo-forte* numa curta transição melódica. As descidas às notas mais graves funcionam, pois, como apoio e contraste para as subidas às mais agudas, e esse ir e vir – aliado ao ritmo retumbante – evoca tanto a coreografia afetiva do que se passa dentro da arena de touros, quanto do que se

The image shows a musical score for a scene from the opera. It features a vocal line for Escamillo and a piano accompaniment. The score is written in 2/4 time and includes lyrics in both Portuguese and French. The lyrics are: "Vosso brinde, eu posso vos retribuir, senhores, senhores, pois, com os soldados, sim, os toureiros podem se entender pelo prazer que ambos têm pelo combate" (Portuguese) and "Vos- tre brin- ds, je puis Par a toureiros les re- tribuir, se- nheurs, se- nheurs, pois, com os solda- dos, sim, os tou- reiros podem se en- tender pelo pra- zer que am- bos têm pelo com- bate" (French). The score includes dynamic markings such as *ff* and *mp*, and performance instructions like *sempre ff*.

Fig. 2

A música, aqui, é construída pelas variações de um motivo rítmico-melódico, que se repete em notas diferentes e com algumas alterações de desenho e vai, assim, construindo todo o bordado da melodia.

Le cir - que, qui pleins, et les / Tu - ses / - des / the

jour de / Fall, / Le cir - que est plein / The cir - que / est / trois,

haut en / bas, / Les spec - ta - teurs, / The spec - ta - tors,

perdant la té - te, / beyond control...

Fig. 3

A letra da ária diz: “Pois é a festa da coragem, é a festa dos generosos! Vamos! Em guarda!”

passa fora dela, nas arquibancadas: o confronto entre os sentimentos de apreensão e medo *versus* imponência e valentia, do lado do toureiro e de apreensão e medo *versus* entusiasmo, arrebato e embriaguez, do lado da platéia. O período musical termina na mesma nota em que começa, o que lhe permite prolongar-se numa repetição, na seqüência do libreto. No final, entretanto, uma variação no desenho melódico faz com que o canto vá mais alto, atingindo o fá agudo, em vez do dó. Esta repetição complementa e fecha

esse período musical, concluindo-o com o mesmo acorde que lhe deu início. O libreto diz: “A praça de touros está cheia, é dia de festa, a praça está cheia, de alto a baixo”. Na palavra *baixo* (*bas*, em francês) cai a nota mais grave: um si bemol. Continuando: “Os espectadores, perdendo a cabeça, os espectadores se interpelam aos altos brados”. Na palavra *brados* (*fracas*, em francês) caem nota mais alta: um fá agudo. (ver fig. 3).

Em seguida inicia-se o que poderíamos considerar uma diferenciação dessa primeira parte da ária:

estando toda construída sobre o acorde dominante, consegue ampliar a tensão do primeiro movimento, fazendo-a intensificar-se. A dinâmica cai para o *mezzo-forte*, e o canto continua a sua descrição da arena de touros, com algumas mudanças no bordado melódico. Diz o libreto: “Repreensões, gritos e algazarra impelidos até o furor! Pois é a festa da coragem, é a festa dos generosos! Vamos! Em guarda! Vamos! Vamos!” E aqui a melodia atinge um ápice de entusiasmo, imediatamente cortado por uma nota dó

A - pen - tes - pen, eris et la - ba - ...
 Some are call - ing, And oth - ers howl - ing...

Fos - ses - in - quis à la fu - rear!
 And... howl - ing too, with might and main!...

Car... c'est la fi - te da cou - ra - ge!
 For... they... a - wait a sight ap - pal - ling!

C'est la fi - te des gens de cour! Al-loué! ou maine
 'Tis the day of the braves of Spain! Come out!

gar - do! al-loué! al-loué! ah!
 read - y! come out! come out! ah!

- - -
 - - -

Fig. 4

prolongada, em *diminuendo*, dando início à segunda parte da ária (ver fig. 4).

Aqui, a dinâmica cai de *forte* para *piano* (e, no final do período musical para *pianíssimo*) e a tensão é imediatamente resolvida, aliviada, pela entrada no modo maior e pela mudança rítmica, que se torna menos marcial, mais cadenciada, feminina. É o toureiro retomando os pés no chão, cauteloso frente à batalha que se seguirá, aos olhos negros que o fitam. Há aí uma alusão tanto aos olhos do touro quanto aos olhos femininos que o fitam da platéia e que o esperam, amorosos, após a luta. O bordado melódico é mais relaxado, imprimindo a essa parte um caráter afirmativo, confiante, e – dado o tema do amor aí aludido – tornando-se doce, sonhador. O libreto diz: “Toureador, em guarda! Toureador! Toureador! E sonha bem, sim, sonha enquanto combates, que olhos negros te olham, e que o amor te espera; (e aí, em *pianíssimo*) o amor, o amor te espera” (ver fig. 5).

O que se segue é a repetição quase que completa da ária – visto que a segunda parte aparece em forma reduzida – dando continuidade ao libreto. Eu lhes dou aqui, pois, apenas a tradução para o português dessa parte: “De repente, faz-se silêncio, faz-se silêncio; que está acontecendo? Cessam os gritos, chegou o momento! Cessam os gritos, chegou o momento! O touro se lança, num salto, para fora do touril. Ele se lança, entra e ataca; um cavalo rola, arrastando um picador! “Ah, bravo touro!”, grita a multidão! O touro vai, vem e vai e ataca ainda! Sacudindo suas bandarilhas, cheio de furor ele corre; a arena está cheia de sangue! Gente se protege, atravessando as grades! Agora é sua vez! Vamos! Em guarda! Vamos! Vamos!”. E novamente, então, a segunda parte da ária: “Toureador, em guarda!”, etc., etc.

Desta breve análise, gostaria de chamar a atenção para uma dinâ-

“Não sei se você vai me agüentar. Tenho medo de que me expulse daqui”. Ou então: “Tenho medo de estar destruindo as minhas possibilidades de análise”.

Aí, também, havia dois campos de forças, duas vozes: a primeira delas exprimia duas necessidades complementares, mas geradoras de conflito: ter-me como analista e, ao mesmo tempo, tentar destruir-me, para testar quão *real* eu era. Tratava-se de uma experiência regressiva àquilo que Winnicott denomina *uso de objeto*. Nesse processo, o sujeito tenta situar o analista fora de sua área de controle onipotente, atacando-o e tentando destruí-lo (embora Winnicott afirme tratar-se de uma destrutividade sem raiva). A experiência, nesses casos, é bem sucedida se o analista consegue “sobreviver” e “não retaliar” os ataques do paciente, ou seja, *não entrar* na avalanche destrutiva que lhe é dirigida, tornando-se parte dela (e então, misturando-se com o paciente). Ao sobreviver, sem retaliar, ele advém como um ente *real, independente* e não mais como a projeção de uma parte do *self* do paciente. E este, a partir dessa experiência, tem a oportunidade de começar a distinguir entre o *objeto real* e o *objeto da fantasia*: quando o analista sai fora de sua esfera de controle onipotente, percebe que é o objeto na fantasia que está destruindo. E que, por outro lado, está ganhando um analista real, que poderá vir a *usar* em proveito próprio. É isso, em resumo, o que nos diz Winnicott.⁷

No caso acima descrito, embora essa destrutividade fosse intensa, na medida em que gerava conflito, após atingir certo limiar certamente se tornava ameaçadora, produzindo na paciente o medo de ver repetida a sua experiência original – trazida para a análise via transferência – de não-sobrevivência (ou de retaliação) por parte do objeto atacado. Então, emergia a outra voz, buscando alguma forma

de limite, de continência. Era através dessa voz que ela me avisava, de quando em quando, que – embora atravessada pela destrutividade e atacando a análise e o analista de todas as formas – permanecia minha analisanda e contava com o meu acolhimento. Esse jogo entre as duas vozes, a destrutiva e a aplacadora, era que dava forma e caracterização à análise, durante esse período. Eu sabia que ali também havia uma luta de vida e de morte, onde cada passo era extremamente importante, para que não fôssemos ambos atropelados pelo touro, mas onde, de qualquer forma, a batalha só seria vencida se ela pudesse enfrentá-lo, com a minha ajuda. Também nessa segunda voz estava presente um pedido de amor: era como se ela me dissesse: “Ame-se o suficiente para compreender a necessidade desses meus ataques, sem retaliá-los”. Vislumbrar algo desse amor na minha conduta era condição para que ela pudesse prosseguir o processo analítico, com maior assertividade e confiança. Essa segunda voz eclodia, então, sempre que o conflito atingia certo ápice e tornava insuportável o nível de tensão. Ao obter a minha anuência e compreensão, ela conseguia – ainda que provisoriamente – relaxar um pouco a campo, resolver a tensão e prosseguir no seu trabalho.

É nesse sentido que a escuta musical tem me ajudado na função de psicanalista: afinando e sensibilizando o meu ouvido para as *melodias da alma* e, ao mesmo tempo, ensinando-me a lidar com as *tempestades afetivas*, lembrando-me que entre um pé d’água e outro há sempre algumas estiaagens. Por uma questão própria à natureza humana, que não é nunca nem puro movimento, nem puro repouso nem pura intensidade, nem pura forma, mas se constrói no *entre*, na *alternância*, na *articulação* entre essas séries complementares.

Pura produção de *singularidades*, de *diferenças*: a vida, tal qual a música, sua expressão mais direta. ■

NOTAS

- *. Este ensaio é uma ampliação revista da participação em mesa-redonda, ocorrida no Simpósio “Freud: Psicanálise, Cultura e Judaísmo – Cem Anos de História”, ocorrido na Associação Brasileira “A Hebraica” São Paulo, em agosto de 2000. Posteriormente, o texto (tal qual se encontra) foi apresentado como palestra no Centro de Estudos Psicanalíticos e na Sociedade de Psicanálise de São Paulo. Para a redação final, contribuíram as valiosas sugestões musicais de Luis Henrique Xavier, a quem agradeço.
1. A única tentativa, de que tive conhecimento, de reconstituir uma parte musicada de tragédia grega, trabalhou sobre fragmentos do primeiro coro da tragédia *Orestes*, de Eurípides, e foi realizada por Christodoulos Halaris e editada no CD *Music of Ancient Greece*, Orata, ORANGM 2013.
 2. Não cabe desenvolver aqui esta questão, pois ela foge aos propósitos deste texto. Para o leitor interessado, recomendo a leitura do livro de Rosa Maria Dias, *Nietzsche e a Música*, Rio de Janeiro, Imago, 1994, e do livro que escrevi, juntamente com Yara Borges Caznók, *Ouvir Wagner – Ecos Nietzscheanos*, São Paulo, Musa, 2000.
 3. *Chroniques des idées perdues*, p. 237-241, citação de G. Deleuze, *Péricles e Verdi*, Rio de Janeiro, Pazulin, s/d, p. 56-57.
 4. *Idem, ibidem*.
 5. Quando escrevi este texto, ainda não havia chegado às minhas mãos o excelente livro de ensaios de Theodor Reik sobre música e psicanálise (*Ecrits sur la Musique*, Paris, Les Belle Lettres, 1984), infelizmente esgotado tanto em sua versão em língua inglesa, quanto em língua francesa. Afé, já na “Overture” do livro aparece a idéia da música como expressão dos afetos humanos e sua relação quase que direta com os processos inconscientes. Nos capítulos seguintes, é minuciosamente estudado, através de vários relatos clínicos, o papel significativo da música tanto na associação de idéias dos pacientes, quanto na atenção equiflutuante do analista.
 6. Penso que, para acompanhar mais vivamente a exposição que farei a seguir, seria desejável que o leitor pudesse ouvir a ária, em alguma de suas gravações disponíveis. Entretanto, infelizmente, nem sempre o barítono (ou baixo-barítono) encarregado do papel de Escamillo segue à risca as indicações da partitura, especialmente nos *mf*, *f*, *ff* e nos *p* e *pp*, e, quando não o faz, sem dúvida, acaba diminuindo os contrastes musicais que caracterizam a ária. Por essa razão – e também em função dos leitores que não possuem à mão alguma gravação da referida ária, por ocasião desta leitura – incluí no texto a partitura vocal sua (com acompanhamento para piano), nas partes necessárias para dar corpo e sustentação à minha exposição. Esta partitura é suficiente para os propósitos do que vou desenvolver, exceto, talvez, na parte da introdução à ária, onde a partitura orquestral seria preferível. Entretanto, julguei por bem não entrar nesse tipo de pormenor, pelo volume de material que produziria, num tipo de texto em que a análise musical não é o principal ingrediente. E, como já disse antes, o recurso à partitura não dispensa o leitor de uma audição da ária. Todas as partes aqui incluídas, da referida partitura, foram retiradas de: Bizet, G. *Carmen – Vocal Score*, (K 06098), Miami, Kalmus, p. 133-140.
 7. D. Winnicott, “On ‘The Use of an Object’”, in: *Psycho-Analytic Explorations*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 224-225.