

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CRIAÇÃO E FORMAÇÃO

Musicalidade e subjetividade:
tangências im-possíveis entre a análise musical e a psicanálise

VICTOR DE OLIVEIRA E SILVA BUENO

Brasília
2022
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CRIAÇÃO E FORMAÇÃO

VICTOR DE OLIVEIRA E SILVA BUENO

Musicalidade e subjetividade:
tangências im-possíveis entre a análise musical e a psicanálise

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação Música em Contexto, do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, para obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha A: Processos de Criação Musical.

Orientador: Antenor Ferreira Corrêa.

Brasília
2022

Resumo: Esta pesquisa tem como proposta uma reflexão sobre a música, a fruição musical e seus efeitos naquele que escuta, tentando explorar as possíveis relações entre a análise musical e a teoria psicanalítica na tentativa de aproximar aquilo que se pode denotar de uma estrutura musical a partir da partitura e a subjetividade que permeia tanto o ato da criação quanto de escuta. Para dimensionamento da amplitude do fenômeno da musicalidade, inicialmente retomam-se variadas perspectivas, da semiologia à estética, para apresentar e balizar a discussão sobre os efeitos da escuta, como a música pode *causar*. Recorre-se à proposta dos *listening-subjects* (SCHWARZ, 1993), ancorada nas noções de *espelho acústico* e *envelope sonoro*, para pensarmos as relações entre ser e o som, o sujeito e a música. A partir de SMITH (2008) e a noção de *musical drives*, discute-se as características da harmonia desde as perspectivas pulsionais freudiana e lacaniana, e a proposta da estrutura musical enquanto organizada a partir de uma falta. Por fim, tendo por base SEKEFF (2009) explora-se a semelhança estrutural entre discurso musical e as produções fantasísticas e de linguagem, como o chiste e o sonho, abordando a possibilidade de que a escuta e a própria musicalidade se ancorem em operações simbólicas para *causar* naquele que escuta, a partir da criação ou alteração de sentido como efeito poético de um manejo de composição.

palavras-chave: musicalidade, análise musical, psicanálise, sujeitos-ouvintes, pulsões musicais, significação musical

Abstract: The present research proposes a reflection about music, musical fruition and its effects on who's listening, exploring the possible relations between musical analysis and psychoanalytical theory, trying to approximate denotable score aspects of a musical structure and the subjectivity found both in creating and listening. In order to measure the amplitude of musicality's phenomenon, initially several perspectives are taken, from semiology to aesthetics, to present and discuss listening effects, how music could *cause* anything. With the *listening-subjects* (SCHWARZ, 1993), based on the notions *acoustic mirror* and *sonorous envelope*, its possible to approach the relations between being and sound, subject and music. With SMITH (2008), the harmonic characters are observed from a freud-lacanian point of view, and the proposition of the musical structure whilst organized by lack. Then, based on SEKEFF (2009) the structural similarities between musical discourse and fantasistic productions are discussed, approaching the possibility that musicality may anchor in symbolic operations to *cause* who's listening by creating or alternating any given sense, as a compositional management poetic effect

keywords: musicality, music analysis, psychoanalysis, listening subjects, musical drives, musical meaning

Agradecimentos

Ao bisavô Lu, com quem pouco convivi, e conheci pelo que se contava do homem humilde, generoso e, sobretudo, artista. Em minha memória e história, habita seu escritório: ali, entre livros de assuntos diversos, sobre as mais variadas expressões artísticas, entre LPs e CDs de música antiga ou nem tanto, entre gavetas com papéis, rabiscos e experimentações, chapas de fotografia, pequenas e grandes esculturas, por entre os quadros e um relógio talhado em madeira, cuja mecânica contava com a gravidade pra girar a engrenagem e dizer o tempo, ali abriram-se as portas da curiosidade a partir do encantamento. Do teu “mais jovem leitor”, como um dia me dedicou.

À vó-mã Bete e ao vô Ley, pela música em minha vida e tanto além.

Aos avós Beth e João, pelo exemplo de amor e a aposta no conhecimento.

Ao meu pais, Gerson e Giselle pelo suporte e apoio inabaláveis, a presença constante e amorosa; à Gabi e à Nana, minha mais pura e bela força.

Às amades Aline, Beta, Felipe, Ly e Tati; compartilhamos tanto dessa vida que nós, traçando nossas pontes e afetos, nos fizemos uns aos outros ao longo destes anos. À Layla, com quem tanto aprendo sempre, pela leitura, incentivo, constante encorajamento e inspiração para desbravar rumos. Bernardo e Gabriel, pela amizade sensível permeada por tanta troca e referências. Ao Carlos Eduardo, amigo parceiro da vida (e de estante), pela força sempre. Ao Guilherme, à Luciana e ao Ronan, que tanto inspiraram e contribuíram com este estudo, cada um ao seu modo.

À professora Glêsse Collet, que me acolheu intensamente como aluno e pessoa, e tanto me ensinou sobre a musicalidade, tocar e o fazer musical conjunto. A dizer, principalmente, sobre escutar.

Ao PPG-MUS da Universidade de Brasília e, particularmente, à professora Delmary Vasconcelos, pela coordenação preocupada não tão somente com o rendimento acadêmico, mas afetuosamente atenta a cada um de seus discentes. Ao Decanato de Pós-Graduação da Universidade de Brasília pela concessão da bolsa de pesquisa que tanto auxiliou no período desta escrita.

Aos professores Sérgio Nogueira e Flávio Pereira, pela generosidade em compartilhar conhecimento e experiência, a partir das temáticas e discussões nas aulas de análise que foram contribuições imprescindíveis neste percurso.

Ao professor Antenor, pelos diálogos sempre instigantes, as sugestões enriquecedoras, pela leitura atenta primordial no direcionamento desta pesquisa, mas além: pela inspiradora paixão em falar sobre música.

ÍNDICE

1. Introdução.....	7
2. Revisão de literatura e questões preliminares.....	13
2.1 Semiologia e linguagem: aspectos da significação em música.....	16
2.2. Música e fruição: como se descreve uma experiência?.....	20
2.2.1 A estrutura musical pelo viés da satisfação.....	23
2.3 Do impasse da música como linguagem à experiência da forma no tempo.....	28
2.4 Processos de significação e multissensorialidade.....	40
3. Musicalidade e Subjetividade.....	45
3.1 Sobre a constituição do Eu e subjetivação na Psicanálise.....	47
3.1.2 Subjetividade musical em David Schwarz: <i>listening-subjects</i>	51
3.1.3 <i>Proverb</i>	59
<i>Intermezzo</i>	65
3.2 Da pulsão ao empuxo de resolução.....	70
3.2.2 <i>Musical drives</i> , a perspectiva de Kenneth Smith.....	74
4. Na direção de uma fantasia de escuta, <i>ma non troppo</i>.....	82
4.1 A fantasia como uma organização de linguagem.....	85
4.2 Discurso musical e o significante.....	103
5. Coda.....	115
5.1 Prokofiev - cadência.....	122
5.2 Considerações finais.....	132
6. Referências.....	137

1 INTRODUÇÃO

"Essa flauta toca
quer alguém
a escute ou não
Quando falamos de amor
é dessa música que falamos
Penetra a espessura
dos corpos
atravessa as paredes
É como se fosse uma teia
com milhões de sóis!"

Me sento para finalmente escrever esta introdução. Pensei que começar "do começo" poderia ser bom, apesar disso ser coisa demais. Um vizinho, que de algum prédio grita, interrompe minha indecisão: "ca****, passei!!". Durante essa comemoração que seguiu por um tempo, disse à Aline, trabalhando na mesa ao lado, sobre o quanto aquela felicidade celebrante tinha um som gostoso. Resolvi começar daí.

Bom, não tenho nenhuma capacidade dessa interferência sinestésica entre os sentidos, e certamente o som não me tinha gosto algum: recorrer à metáfora, tomar uma coisa por outra num empréstimo de sentido é um recurso comum para a descrição de eventos sonoro-musicais, porque talvez seja uma das poucas formas de querer dizer, mais ou menos, o que algum som... *diz*? Bem, esse é o primeiro ponto reticente no qual me detenho. Já fazendo a transposição do som à sua organização, ou isso que se diz música: como, e por onde, pensar essa inegável eficácia na provocação de uma sensação, esse algo que como um ímã atinge em cheio quem escuta e traz algo à tona? Termos um tanto genéricos, pra tentar dar conta da amplitude das diversas experiências de escuta. Afinal, pensando nos exemplos mais radicais, a música nada diz, efetivamente, mas instaura um sentido que, antes, sequer estava lá, e mais que isso, com a emergência deste sentido, a mobilização de um afeto potencial do qual, às vezes, sequer se tinha notícia.

Lembro-me quando, pela primeira vez, a música me trouxe questão parecida, ainda antes de estudar teoria ou qualquer instrumento e, talvez, uma das razões para que isso tenha

¹ Kabir, em *O nome daquele que não tem nome*, 2018.

se dado. Num momento do concerto para violino do Beethoven, acontecia alguma coisa, uma alteração qualquer que eu desconhecia qual exatamente, e que não sabia dizer *o quê* causava, mas que me levava para um outro lugar, mais introspectivo talvez, um pouco mais dolorido, mas certamente um muito diferente de onde estava antes. Apesar de estar ouvindo uma mesma melodia que, sabia, já tinha se apresentado, estava repentinamente numa outra face desse algo já conhecido. Bem, este o quê, depois, aquilo que causava tanto, aquela virada de sentido, com pouco de teoria musical que se aprende logo de cara, se revelou uma mínima alteração: a apresentação de um mesmo tema em suas versões maior e menor. E durante algum tempo, isso pareceu suficiente.



Vivemos na era da internet, na independência de mídias físicas para ter acesso aos mais variados tipos de produção sonora, e a curiosidade me levou a sempre aproveitar muito disso. O que nunca cessou, mas a escuta passa, em alguns momentos, por uma certa estafa. Num desses, quando me deparei com Scriabin, me pegou de susto sua linguagem extremamente autoral, uma liberdade melódica bastante particular, a harmonia que joga sempre com um imprevisível-previsto. Estranhei por, em determinados momentos, parecer estar numa peculiar beira do sentido musical, ou, no mínimo, que essa mesma tessitura parecia, ao mesmo tempo, se desdobrar em algumas direções. Brincar com os limites do tonalismo certamente não lhe é uma exclusividade. Se podemos apontar um possível início do modernismo, pouco anterior, em Debussy (GRIFFITHS, 1978) e seu *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1894) - apesar do marco que é o acorde de Tristão pra harmonia - tantos outros compositores contemporâneos à virada de século distenderam os limites da escrita musical, cada um mais ou menos a seu modo, dentro de suas tradições e rupturas necessárias. Mahler, no percurso tão perceptível que percorre da primeira à inacabada décima sinfonia; Strauss, as impressionantes *Salomé* e *Elektra*, pra citar algumas entre tantas outras obras que compôs ainda antes de ficar meio... belo demais e um pouco mais chato. Schoenberg, antes (e depois) de sua guinada necessária. Scriabin, porém, enquanto aparentava usar recursos relativamente tradicionaescos (já do ponto de vista dos sécs. XX-XXI), chegou em lugares que soaram, naquele primeiro momento de escuta, desconhecidos, reveladores de uma experiência musical nova, diferente.

Mas revelar o quê, se mal conseguimos objetivar algo de um discurso musical que se recuse ao figurativismo ou à remissão clara? Que dirá noções mais abstratas. Curiosamente, não seria necessário buscar na partitura o texto "*avec un noble et joyeuse émotion*" (*Le poème de l'extase*, 1907, compasso 241) para intuir naqueles compassos algo que caminha com esta indicação; mas somente *ali, naquele* sistema: se tomarmos o desenrolar estrutural do trecho, o compasso 277 compraz tal sentido; se o retirarmos de contexto, soaria quase caótico: temos a sobreposição de uma *tendência* de tônica maior em sol, tônica menor em Lá e um Fá# diminuto com 7². E de alguma forma, na condução estrutural do discurso, é possível perceber a manutenção desses diferentes empuxos; em sua particularidade, Scriabin consegue ampliar os limites de sentido harmônico usualmente implicado numa função cadencial. Retornou-me interrogação sobre esse aspecto da música, de simplesmente conseguir causar qualquer coisa que seja, ainda mais uma dessas, que pareciam não ter um nome fácil; que escorregam por entre os dedos enquanto se tenta descrever ou cercar com qualquer palavra.

Se a música revela alguma coisa, então, é em qualquer lugar um pouco mais amplo, e, já fazendo uma oposição com a ideia de um significado estanque, ela se presta muito mais a uma noção de sentido, de uma inclinação. Uma tendência, que tenta articular, *in situ*, uma série de acontecimentos. Bom, dizer de *acontecimentos* já nos parece colocar não só diante da nova questão, "*quais?*" Mas ainda: se acontecem, acontecem *com/a quem?* Porque (discordando do poema de abertura, belo em sua licença poética) a flauta *não* toca, não soa, caso ninguém a escute. Fazendo a velha oposição ouvir/escutar, a música precisa de alguém que a conceda escuta, que a permita fazer-se sentida e, a partir disso, sentido: ambas as coisas estão juntas, ou, no mínimo, se confundem um bocado.



Quando me sugeriram a leitura da *Nota Azul*³, me lancei a uma empreitada enigmática. O pouco contato prévio que tinha com a psicanálise freudiana, ali, de pouco serviu. Mas entre ideias que soam (livremente) como *a música realiza algo no sujeito neste ponto de promessa representado pela Nota Azul*, o assunto me despertou o interesse que, tempos depois, resultou nesta proposta de pesquisa. Abandonei a leitura da *Nota*, pra que, depois, talvez fosse possível chegar nela um pouco melhor. Porém algumas idéias a partir dali desenvolvidas orientarão a

² leitura harmônica de acordo com a análise de SMITH, 2008. Appendix F, pg. 38.

³ Allain Didier-Weil. *Nota Azul*, 1997.

estrutura do segundo capítulo, o levantamento bibliográfico e questões dali advindas acerca do fenômeno da escuta. Freud dizia que não entendia muito a música e não conseguia apreciá-la, a não ser uma coisa ou outra de Mozart ou Wagner. Lacan, quando a citou, disse que não haveria tempo de falar dela. Os desdobramentos acerca das idéias de sublimação (uma das saídas possíveis à satisfação pulsional) e da pulsão invocante (que versa sobre as relações primeiras do ser/sujeito com as sonoridades) acabaram porém por aproximar outros escritos, no campo da psicanálise, da música, da musicalidade e da experiência de escuta.

Esta pesquisa se inicia portanto numa contextualização de discussão, na tentativa de localizar estes últimos termos. Na linha da reflexão sobre as relações entre o ser e o som desenvolvida neste capítulo segundo, repertoriamos uma quantidade de descrições de experiência, a fim de criar condições para uma leitura mais ampla do fenômeno musical, direcionada pelas ideias de *sentido musical* e *fruição*, tendo sempre em perspectiva o sujeito que tornaria possível e propício que ambas aconteçam. Esta primeira parte não deixa de ser uma espécie de jogral textual, em que o pano de fundo que costura as interlocuções é a observação da experiência musical enquanto *co-movente* daquele que frui, levando em consideração, quando possível, os aspectos específicos daquilo que seria uma linguagem musical na agência de tal efeito e sua possibilidade de abordagem pela análise musical. Desta maneira, retoma-se a discussão não somente acerca do sentido musical, mas também das possíveis reações afeto-emotivas por ele causadas. A partir do diálogo com a psicologia da música percorreremos tanto as propostas de categorização dessas reações quanto a tentativa de compreensão de suas causas, sempre tendo em conta possíveis associações com a análise musical.

Tendo por base Fubini (1988), faz-se uma breve incursão na estética da música para pensarmos a realidade desta fruição, já inserindo perspectivas sobre a música como uma vivência de intensidades e o tempo criado pelo discurso musical. A partir desta discussão, que recorre também a Langer, se coloca em pauta a discussão da música enquanto linguagem nos termos do estruturalismo linguístico. No âmbito de um indizível da música, levantam-se os meios pelos quais geralmente tenta-se dar conta disso que ela "diz não dizendo". Com Caznok, exploramos um pouco do fundo multissensorial que permeia a experiência da escuta, e acaba participando dos processos de significação ou, ao menos, remissão a características provenientes de outro campo perceptivo, pela anterioridade deste plano sensível que permeia e mantém um traço comum entre os sentidos, cuja definição e distinção remete à linguagem e requer um sistema de representação.

Este percurso, nos termos da estética e da análise musical, servem também para, gradualmente, ir colocando uma questão: se estamos pensando o sentido musical, ou a possibilidade de que haja uma musicalidade, é necessário pensar também no indivíduo que escuta e na sua experiência. Afinal, estrutura musical alguma chega num “ápice”, como costuma-se dizer, apesar de conseguirmos apontá-lo na partitura a partir da análise: para além de uma dedução lógica a partir daquilo que se levanta ou se depreende da partitura, esta impressão, de que há um ponto de culminância, se estende para além dela e transborda na experiência daquele que se entrega a seus domínios. Tornamos, então, ao sujeito da psicanálise, em suas relações com o sentido imaginário e o simbólico, na expectativa de que tal aproximação possa também acercar o sentido musical.

No terceiro capítulo inicia-se então um diálogo mais direto com a psicanálise, a partir da leitura de duas propostas teóricas, *sujeitos-ouvintes (listening subjects)*, de David Schwarz), e pulsões musicais (*musical drives*, de Kenneth Smith). A partir da primeira, aborda-se a perspectiva psicanalítica do gradual processo de constituição do Eu, a partir do Estádio do espelho lacaniano, e as relações mais primárias do infans com as sonoridades do mundo a partir da noção de *envelope sonoro*. Na segunda, o centro da discussão é a pulsão psicanalítica, aquilo que move o sujeito, arregimenta nas teias simbólicas o desejo e que, na leitura de Schwarz, aparece associada à harmonia musical como uma forma de mobilização pulsional via discurso musical. As duas propostas serão, portanto, tomadas como ponto de partida: inicialmente para a exposição da base conceitual que as sustentam como perspectivas possíveis à musicalidade, posteriormente como tentativa de vislumbrar desdobramentos possíveis, interessantes à compreensão dessa musicalidade, tomada aqui majoritariamente em sua dimensão de escuta - mas, genericamente, enquanto capacidade de formulação e compreensão de um sentido musical, tendo como objetivo aprofundar o entendimento dos processos que permitem a articulação da afetividade à materialidade sonora, mantendo em perspectiva o sujeito da psicanálise visto em sua relação com o simbólico.

No recurso a outros pontos de comunicação com autorias que tangenciam o mesmo tema, o quarto capítulo tem um caráter um pouco mais exploratório, propondo reunir e desdobrar um pouco as idéias trabalhadas anteriormente, na tentativa de uma articulação entre estes pontos de vista. Se no segundo capítulo aborda-se muito das características pré-simbólicas da musicalidade, aqui ela começa a aparecer como efeito de operações simbólicas sobre as quais aquele que escuta "*nada sabe, sabendo*" quando uma escuta é eficaz, quer dizer: quando ela foi capaz de provocar algo. Ao fim, simbolizar, quando se diz sobre música,

talvez não seja procurar nela seu caráter sígnico, esta relação fechada que cremos haver na palavra entre seu som e seu conceito, e quando abrimos mão desta busca, a musicalidade pode surgir no horizonte do sentido como um eco das estruturas mais acostumadas do psiquismo. Pretende-se ao fim deste diálogo poder contribuir para a compreensão da fruição musical, mesmo da musicalidade, e de como isso poderia se dar, partindo dos caracteres pré-simbólicos aos simbólicos, condicionantes da relação que ser/sujeito estabelece com o substrato sonoro-musical, tentando sempre que possível fazer aproximações com a análise musical.

2 REVISÃO DE LITERATURA e questões preliminares

“[...] um acorde suspenso, invertido,
o silêncio da voz da razão,
às vezes o tempo pára”⁴

Bordejando o objeto de pesquisa (ou: como dizer do indizível?)

As descrições possíveis acerca da experiência da música são múltiplas. A depender do escopo de observação, tal descrição poderia perpassar desde a física que constitui o evento, suas relações com a neurociência, até chegar nas questões sócio-culturais da expressão musical, das abordagens semiológicas à filosofia da estética. Resta sempre a questão referente a *o quê e como* diz a música, quando por ela mesma (aliás, haveria uma "música por ela mesma"?), enquanto fenômeno. Tal questão acaba por suscitar abordagens interdisciplinares num esforço explicativo acerca de *qual experiência* seria essa.

Questionamento que me atravessa enquanto músico que percorre também uma leitura do texto psicanalítico. A psicanálise sempre teve um interesse pela arte, mais especificamente por sua potência criadora e sua relação com a sublimação, que seria um dos modos de fazer do sujeito diante do impasse, daquilo que permanece impossível de ser satisfeito; o que a psicanálise compreende como um tipo de força motriz do sujeito, aquilo que o leva adiante, a dizer, a pulsão freudiana, teria na sublimação uma de suas possibilidades de apaziguamento. Este tema será mais amplamente debatido no capítulo terceiro, ao abordarmos a noção de *pulsões musicais* proposta por Kenneth Smith.

⁴ Ninguém, de Francisco Eller.

Por outro lado, a livre associação, um dos pilares da clínica psicanalítica, mobiliza o questionamento acerca da palavra, onde o algoritmo saussuriano para o signo acabará por ser invertido, por Lacan, em S/s (Significante *sobre* significado). Saussure compreende o signo como uma relação fechada entre um significante (o suporte material, a palavra - sua imagem acústica) e um conceito. Já para a psicanálise lacaniana, esta relação não seria tão direta, e um significante, em si, não significa nada, porque ele não é senão em referência a um outro significante, e essa lógica da linguagem associada aos sentidos do sujeito deveria ser pensada a partir de seu encadeamento; somente de uma sucessão de significantes pode-se inferir um sentido, justificando a ideia de uma cadeia significante (LACAN, 1998[1966]). Esta expressão, que num primeiro momento faz pensar na fala e na livre associação, base do método psicanalítico, se estende, porém, à condição do sujeito.

Para a psicanálise lacaniana, o sujeito localiza-se nesta escansão entre significantes, atribuindo-se a ele assim função (ou talvez seria mais preciso dizer: efeito) intrínseca à linguagem. À cadeia significante é atribuída uma áxis dupla, metonímica e metafórica, diferenciando o que seria experienciado como sujeito do enunciado, aquele que diz - e se engana (associado ao Eu e à consciência), e o da enunciação, que ordena os horizontes possíveis ao anterior (sujeito do inconsciente). O deslocamento na cadeia é observado e pensado, portanto, em seu caráter *sincrônico*, a partir daquilo que se apresenta como diacrônico, decorrendo numa perspectiva de tempo não-linear (JORGE, 2005). O significado é posto de lado em prol de um conjunto de elementos cujo sentido é de uma *significância*, ou seja: um processo constante de significação; denota-se disso um sentido, que, decerto, é direcionado pelo desejo, inclusive em sua dimensão que escapa ao ser falante.

A compreensão psicanalítica do sujeito e sua relação imbricada com o significante ainda serão retomados neste trabalho, mas por enquanto o interessante é notar que tais formulações suscitam paralelos possíveis tanto a elementos já distinguidos como constituintes do discurso musical (ferramentas da análise, da teoria musical e daquilo que compreenderia uma sintaxe na estrutura musical; a áxis dupla, metonímico-metafórica, remete também a idéias mais amplas como monodia e polifonia, harmonia e seus resultados a partir de sua sobreposição verticalizada, melodia e sua horizontalidade, etc), quanto evocam também a relação tensionada da música com o significado.

Neste âmbito, o decaimento de um significado em prol de uma função de significação é uma direção percebida também nas discussões acerca da música enquanto linguagem. Tanto a discussão no campo da semiologia musical, que se aproximam dos (e recorrem aos) termos da

linguística, quanto a psicanálise, mais especificamente a lacaniana e seus desdobramentos, se aproximam de um esvaziamento da dimensão do *significado* visto como uma referência direta e específica. No caso da música, isto se dá pela impossibilidade, inerente à matéria sonora sem referente específico, de conter um significado, que dirá então um significado estanque; no caso da psicanálise, tal manejo da linguagem se dá para pensar o sujeito e suas relações com o que seria de ordem simbólica.. De toda forma, em ambos os casos este procedimento acaba por revelar a construção e o desvelamento de um *sentido*, um *direcionamento*, a partir da apresentação da articulação de elementos interiores a um sistema que compõem e revelam uma estrutura.

Conceder que esta comunicação entre dois campos se faça (ou querer que ela se sustente) somente a partir desta semelhança de manejo da função significado poderia ser um paralelismo por demais analógico (um quase-silogismo), mas o que revela a investigação mais aprofundada a qual este estudo se propõe é que tal aproximação contribui significativamente para a compreensão da fruição musical, ao pensar a experiência com a materialidade sonora como um processo de formulação de sentido vivido por um sujeito, e as relações disso para com sua vida afetivo-emocional, assim como aprofunda a compreensão da música como experiência estética.

É no sentido de contextualizar esta experiência estética em sua dimensão complexa (envolvendo seus registros perceptivos, suas relações com a linguagem e a relação desta com a atividade afetivo-emocional), e como a fruição musical poderia ser pensada como uma experiência destes elementos em sua decorrência no tempo, que se estendem as seções seguintes. Importante reforçar, de antemão, que há um certo caráter de circularidade entre estas questões, portanto este primeiro capítulo transita um pouco livremente nestes temas. Por vezes, ainda, foram convocadas algumas interlocuções “antecipadas” com a psicanálise, propositadamente deixadas em aberto para que sejam retomadas adiante.

Portanto, os fragmentos de texto a seguir tentam compreender o fenômeno musical a partir de pontos de partida distintos, a dizer: a música em sua função de *causar algo*; a música a partir de suas relações com a linguagem; da semiologia e de suas significações afetivas; da comunicação entre o sonoro com o mundo das imagens e outros sentidos, assim como a criação e manejo de expectativa no discurso musical. São abordagens várias a fim de tentar traçar um panorama das relações do ser com o som, mas que apontarão (na condução e colocação de questões sobre como se pautam essas relações) para uma descrição específica da experiência musical a partir das noções psicanalíticas. Já neste âmbito, as propostas estudadas

no capítulo seguinte (*listening subjects e musical drive*) partem de compreensões distintas, que não necessariamente dialogam entre si, a não ser por seu “fundo psicanalítico” (afinal isso pode querer dizer muita coisa); sendo, porém, complementares - a primeira trabalhando com a ideia do sujeito, e a segunda com a pulsão - talvez possam permitir articular uma perspectiva, por fim, de parte da literatura que intersecciona os campos da música e da psicanálise, na intenção de contribuir para a compreensão de forja do sentido musical enquanto fenômeno.

2.1 Semiologia e linguagem: aspectos de significação em música

Retomemos, portanto, primeiro ponto referente à experiência musical, e ao questionamento necessário acerca de sua natureza e o sujeito que a vivencia. Discorrendo sobre questões da musicologia contemporânea em *Luzes sobre a música a partir da filosofia da linguagem*, Barbeitas (2016) contrapõe o significado próprio à estrutura musical aos estudos da significação em contexto sócio-histórico-cultural, afirmando “um desenlace nitidamente favorável ao segundo grupo” e reiterando a necessidade de resgatar “a indagação sobre aquilo que pode ser específico da música como fenômeno ou, digamos, como linguagem” (ibd.).

Em *Etnomusicologia e Significações Musicais*, Nattiez (2004) traça um panorama dos fenômenos semânticos a título de uma formalização de campo de interesse da semiologia musical, circunscrevendo-os às “significações afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais, ideológicas, etc, que o compositor, o executante e o ouvinte vinculam à música [...]” (pg 5), ou seja, as categorias com as quais trabalha tentam abranger o maior campo possível de referenciais musicais e/ou extramusicais que podem ocorrer. As últimas estariam na ordem das remissões extrínsecas, da articulação de um significante musical a outro, extramusical. Descrevem, em geral, o primeiro exemplo citado por Barbeitas - o “desenlace etnomusicológico”, a forma como a música se associa a elementos culturais, sociais, identitários. As excessões seriam aquelas que consideram, ou tentam isolar, as significações em suas dimensões *afetivas e emotivas*.

Ao isolar este aspecto afeto-emotivo da experiência com a música, Nattiez nos lembra ainda que há de se reconhecer uma dimensão de remissões compostas por elementos puramente intrínsecos (referidos também como remissões *imanes*, caracterizadas como o “lugar do sentido musical”). Ou seja, há algo que, mesmo não fazendo relação com nada “do mundo externo” a determinado discurso musical⁵ e, ainda assim, causa efeitos. Isso não deixa de levar em consideração que toda produção musical será produto de condições sócio-culturais, mas, às vezes, mesmo que estas condições constem como fator que direciona o surgimento de uma obra, não constará em sua fruição - se formos pensar radicalmente, não há nada que não faça alguma referência externa e se, em último caso, a obra não é referenciada, a escuta, e o "filtro" de determinado ouvinte, será; no limite mínimo, esta referencição se dará a partir de parâmetros percebidos a partir do manejo das intensidades.

O que há de imanente é o interesse específico de análises composicionais como a de Leonard Meyer, frequentemente referida como análise psicológica. Nesta visão, haveria uma proximidade entre aquilo que constitui a estrutura musical e as respostas emocionais/afetivas à escuta, e seria possível relacionar células musicais específicas a certas respostas afetivas; Meyer observa ainda estes caracteres imanes das sonoridades em suas capacidades de criação de expectativa e os diversos manejos que disso se pode trazer. Ao se propor como uma análise que se dá sem a mediação de fatores extramusicaais, esta tenta isolar, portanto, aquilo que seria próprio do sentido musical em sua "natureza" mais pura, despida de referentes outros que não seus elementos dorsais: a nota, a melodia, a harmonia, a subdivisão rítmica e as intensidades.

Antes, porém, de uma possível aproximação entre estruturas musicais e respostas afetivas, seria necessário compreender a quais categorias descritivas estas reações poderiam se referir. Juslin (2013), na direção de uma teoria unificada das emoções musicais, descreve uma série de mecanismos que atuam no processo de significação afetiva, partindo de funções automáticas e somáticas, passando pela memória e pela atuação das funções cognitivas. Em relação às respostas emotivas, propõe uma distinção entre aquelas emoções *quotidianas* e as *estéticas*.

⁵ no último capítulo é trabalhada a idéia, em outros os termos, de que a música só é possível porque ela é *toda* remissiva, convocando o sujeito da escuta em sua anterioridade de relações com as sonoridades. Não é porque ela não *cita* que não se utiliza de caracteres remissivos: toda relação possível entre dois sons se ancora numa possibilidade de criação de sentido que o antecede mas que, ao mesmo tempo, só é possível no interior de determinada obra.

As emoções quotidianas constituem um grupo mais facilmente compreensível, ao relacionar mais diretamente substratos musicais à memória e a relação pessoal de um indivíduo para com determinada sonoridade: remissão, por exemplo, a sentimentos de alegria, tristeza, ou outras emoções mais facilmente denomináveis, cuja experiência é humanamente compreendida empaticamente. Por quê haveria de ser o início da Primavera de Vivaldi, por exemplo, quase unanimemente entendida como “pra cima”? A motricidade rítmica constante sob uma melodia que se desenvolve sem vicissitudes, em tonalidade maior, seria uma forma de descrever este efeito sem precisar recorrer às ideias da primavera, dos pássaros e a vida florescente, etc.

De certa forma, este conjunto das emoções descritas como quotidianas é mais compartilhável, são afetos que se permitiriam mais facilmente ser objetivados em palavras. Estas também teriam relação com dispositivos da memória episódica, possibilidades associativas, enfim, uma diversidade de relações traçáveis pelo ouvinte entre o conteúdo musical e sua experiência de vida, seja esta associação feita de maneira mais intencional, “buscada” nas memórias do ouvinte, ou de maneira mais direta e menos refletida, contando com os mecanismos de ligação, a partir da memória episódica, entre referentes-referenciais.

No outro grupo trazido por Juslin, o das emoções estéticas, configurariam atos de juízo, o que implica não somente uma rememoração/associação, mas ainda uma espécie de posicionamento do indivíduo diante de um objeto (ou seja, requeria também um empenho de trabalho associativo, descritivo e valorativo). Neste conjunto, o autor aborda também um conjunto de reações que ficam sob o título de Sublime. Esta é a nomenclatura assumida por Juslin, mas a descrição é a de um fenômeno que abarca uma série de reações que, de certa forma resistem, à significação e à palavra, e surgem recorrentemente nas tentativas de elaboração sobre a experiência com a música.

O significado de 'sublime' é complexo e também mudou com o passar do tempo. Algumas vezes foi usado de maneira mais ou menos intercambiável com o “belo”, mas certos autores sugerem que o sublime e a beleza são qualidades distintas, ainda que ocorram em simultâneo. O sublime se refere a uma certa qualidade estética que evoca “terror” no ouvinte, uma sensação de ser tomado, sobrepujado por um objeto. É excitado por um 'particularmente magnífico, enorme, ou poderoso objeto ou evento', que pode ser 'natural' (montanhas, tempestades, o mar agitado) ou feita por humanos (construções, obras de arte), geralmente ligadas a 'sentimentos de insignificância diante de uma grande obra de arte'. Burke o considera uma emoção arrebatadora evocada pelo lampejo da infinita perfeição do divino, uma espécie de “horror aprazível”. Haidt e Seder definem “horror” como “reverência ou respeitoso medo” em resposta à “vastidão” - geralmente algo fisicamente vasto, mas também coisas com “vasto poder, gênio ou complexidade. (JUSLIN, 2013, pg. 254).

Ainda na tentativa de associação entre estruturas musicais e reações afetivas e emocionais, Sloboda (1991), num recorte referenciado pela análise de Leonard Meyer (baseada na criação de uma expectativa e sua suspensão ou satisfação), se aproxima da comprovação empírica de que tais reações estão sujeitas às leis da expectativa harmônica. Em *Music Structure and Emocional Response*, diversas das categorias propostas remetem a uma gama de reações que necessariamente recorrem à metáfora na linguagem, por partilharem de certa indescritibilidade (nos remetendo novamente ao Sublime em música), a partir da análise de relatos voluntários. Algumas das aproximações descritivas mais diretas, usadas como parâmetro descritivo, são “arrepios na espinha”, “nó na garganta”, “sensações no estômago”, que poderiam se referir ao amplo espectro das qualidades do sublime. Todas apresentaram uma certa recorrência de aparição nas experiências musicais dos voluntários nos cinco anos anteriores à pesquisa. Disto, o que se pode inferir é que elas são *recorrentes*, no sentido de serem comuns à experiência de escuta. Não são, porém, frequentes.

Nesta pesquisa, as referências aos excertos musicais foram trazidas pelos próprios participantes, evidenciando uma relação entre appogiaturas melódicas, harmonia nova ou não preparada, mudanças bruscas de dinâmica ou textura, e respectivas reações físicas (arrepios, alteração de ritmo cardíaco, lágrimas). A hipótese levantada e comprovada por Sloboda é de que certas estruturas representam eventos significativos de emoção provocada, endossando também as teorias que justificam a análise de Meyer. Haveria, portanto, ligação entre as *reações emocionais*, a *implicação* daquele que escuta no discurso musical e as diversas classes de *criação e violação de expectativa*. Sloboda nos informa que mais de dez dos elementos estruturais significativos que foram levantados são relacionados a tais manejos de expectativa.

Em outro estudo, *O papel da expectativa harmônica*, Sloboda (2006) verifica então, a partir de uma amostragem que contava com músicos e não-músicos, os apontamentos dados pelo estudo anterior. A partir de estruturas musicais pré-selecionadas, mediu-se as diferentes reações físicas a diversas formulações cadenciais, que jogavam de maneiras distintas com a expectativa harmônica. Os dados obtidos a partir de medições fisiológicas permitiram que se observasse uma associação entre tais respostas e as diferentes estruturas. Como nos chama a atenção o autor, “é surpreendente que a subjetividade emotiva e efeitos fisiológicos puderam ser suscitado por estímulos que foram eletronicamente sintetizados e não possuíam nenhum outro atributo expressivo normalmente inerente à performance humana” (SLOBODA, 2006, pg. 1390). A performance humana carrega em si outros elementos que informam a escuta,

com o maior refinamento de elementos sensíveis como dinâmica e intencionalidade. Podemos presumir que se tais efeitos são verificáveis com estímulos computadorizados, a interpretação dada por outro ser humano intensificaria os efeitos da estrutura musical como *causa* de uma resposta afetiva e subjetiva.

Por fim, a conclusão que nos traz o autor é que acordes sintaticamente irregulares (uma cadência que inesperadamente se afasta de sua tônica-objetivo, ou uma modulação repentina, por exemplo) produzem reações físicas relacionadas ao processamento da experiência e disparam, igualmente, um mecanismo de processamento do estímulo emocional. Tal relação, pode-se supor, seria como que a reação da realidade psíquica fazendo um esforço de interpretação da própria autopercepção das reações corporais. Em relação à teoria de Meyer, além de novamente a corroborar, Sloboda acrescenta que seria mais apropriado dizer que o material harmônico *predispõe* o ouvinte a um aumento de emotividade.

Ainda que referenciado num contexto tonal e ocidental, é importante notar que tais reações foram testadas em sujeitos músicos e não-músicos, dando um indício de que tais reações à música seriam efeito de uma habilidade perceptiva compartilhada. “A ausência de qualquer diferença entre músicos e não-músicos nos índices emocionais subjetivos e fisiológicos sugere que a percepção e o sentimento de emoções em resposta à música não aparenta ser mediada pela expertise, como ecoado na literatura” (ibid. pg. 1390).

2.2 Música e fruição: como se descreve uma experiência?

As abordagens trazidas acima nos permitiriam, portanto, localizar o fenômeno afetivo a ser descrito dentro de um sistema tido como de semantização, e nos aproximar de uma relação entre estruturas musicais e o aumento de atividade emocional, ou subjetiva - atreladas ou não a um aumento da atividade fisiológica. Estas abordagens da psicologia da música são, porém, descrições cujo objetivo é uma demonstração um tanto dual, relacional, de distinção de mecanismos psico-fisiológicos, e como estes se associam às especificidades dos estímulos. Poderíamos inferir então que uma determinada estrutura musical engatilha, potencialmente, estas reações, e tal compreensão é primordial para observarmos o quadro geral dos processos de significação afetivos, mas ainda não seria uma descrição da *experiência* que poderia estar atrelada a uma estrutura musical; especialmente no que diz respeito às reações que *escapam à*

palavra. Aquilo que se observa como reação do corpo ajudaria a compreender os “disparos” fisiológicos, mas não a tradução psíquica que se faz disso. Colocando em outras palavras, como seria a tradução da música enquanto vivência e constituição de uma realidade? Com certa licença: compreendemos como um carro mecanicamente, atinge determinada aceleração, como funciona seu motor, a combustão, as marchas, etc. Podemos nos utilizar de todo um referencial descritivo, mas compreender isto, no entanto, é em absoluto distinto da experiência que a velocidade causa. Um exemplo que agora precisamos transpor, para pensarmos como o psiquismo organiza a realidade.

Neste ponto, me permito revocar a relação que a psicanálise propõe entre a subjetividade e a musicalidade. Para algumas autorias, estas reações afetivas causadas pela escuta seriam relacionadas à emulação que a música promove no ouvinte de um objeto que, para o sujeito, consta somente como ausência: o *objeto a*, objeto caído e perdido num tempo anistórico, que marca o sentido dos deslocamentos objetivos do sujeito a partir de falta. No “núcleo” do que seriam as formações desejanças do sujeito, estaria uma falta. É uma lógica distinta da objetual freudiana, que pensa a partir da falta do objeto (JORGE, 2005). A pulsão, sujeita a “interferências” como a censura e outros mecanismos que se impõem como as vicissitudes pulsionais, está constantemente fadada a certo grau de insatisfação exatamente por convocar sempre um resto que permanece... impossível.

Como nos diz Azevedo (2007), sobre o objeto *a*, em *Vestígios do impossível*, “um objeto absoluto, objeto perdido de uma satisfação mítica, a saber, *Das ding*. Para Lacan, este objeto é perdido definitivamente devido ao acesso à estrutura da linguagem [...]. Tal objeto coloca o sujeito em uma dinâmica na qual ele irá buscar a satisfação a partir das coordenadas de prazer deixadas por *Das ding*” (pg. 83). Existe, portanto, uma relação entre *objeto a* e *Das ding*; da coisa, em sua dimensão não-simbolizável, tem-se indícios a partir do objeto *a*, um resto que dela permanece; aquele é o que este perde quando o significante promove o furo no Real, um resto da experiência com o objeto que “não cabe” na trama simbólica. Seria este resto a causa e organização do desejo, expressa na fantasia que cada sujeito (inconsciente) produz como que num fazer-autoral em torno da hiância causada por sua ausência. Como um objeto maciço, de grande densidade e magnitude, que tem, a partir da deformação do espaço-tempo que o circunda em consequência de sua enorme massa, capacidade de organizar um sistema que o orbite. Este ponto ainda será recapitulado adiante quando nos detivermos na *fantasia*.

A voz é tida pela psicanálise como um dos *objeto a* (compreendida então como objeto *causa* de desejo) privilegiados. Este tema será melhor elaborado adiante, mas a voz tanto por sua função invocante (a convocação à emersão de um sujeito que venha a responder) quanto por sua materialidade significante (que resulta numa promessa de significação - consequência última da ideia de que todo estímulo, em nossa experiência, fará uma emergência de significação).

A partir de uma herança arcaica deixada pela relação do sujeito com o som, a estrutura musical promoveria então, em certas ocasiões, uma *aparência* de Das ding para o sujeito; e a partir de algumas leituras, a arte musical seria a expressão de uma tentativa de reconstituição deste objeto. A possibilidade de seu reaparecimento no horizonte discursivo-musical, aproximaria-se de tais sentimentos (tanto os de valência positiva quanto negativa) associados à ideia do Sublime anteriormente trazidas. Seriam experiências peculiares, específicas, não frequentes (tal qual apontado nos estudos de Sloboda, apesar do fundo teórico diverso).

Este encontro do sujeito com este objeto se daria por uma similaridade da materialidade significante do objeto sonoro-musical com a Voz, tendo como suporte a Nota Azul, noção proposta por Didier-Weill. Em *Música, linguagem tradutora*, Pereira (2018) abordará o fenômeno musical por este viés. “Aqui pretende-se falar de algo indizível, da experiência de algo que acontece e não sabe ser dito. É inapreensível, misterioso, um ponto sublime, e uma tarefa inalcançável, hermética” (pg. 33). “A Nota Azul, essa nota certa, escapa a toda e qualquer apreensão de sentido [...]. É uma experiência individual, uma sensação de ser tomado pela música, porém, ela é o inominável, e só resta ao sujeito render-se à sua força, ao seu chamado, e a ela responder” (ibid. pg. 34). Para delimitar os relatos fornecidos pela autora, são colocadas as seguintes categorias como balisa da análise de reações/relações: modo de expressão, de comportamento e de manifestação social; música e intenção; simbólico; imaginário; e Nota Azul. Em suas conclusões, Pereira nos diz a respeito desta última categoria que “[...] essa experiência fala de uma ‘estranha metamorfose’ que se apodera do sujeito, e o coloca em *outro tempo* [...]” (ibid. pg. 80), e ainda, que “há uma suspensão do intelecto nesse tempo vivido na Nota Azul, na qual a música acolhe uma questão que é inaudita ao sujeito [...]” (ibid. pg. 80). Este tempo de proximidade da Nota Azul de Weill seria vivido como uma aproximação do Real; música teria esta habilidade de bordejá-lo, e oferecer uma outra materialidade significante àquilo que não se articula aos outros dois registros, a não ser pelo viés da falta. “A música, aqui, como uma das artes que vem fazer borda ao furo do Real, vem

criar e propor um encontro sublime [...]. É um suposto encontro com o objeto *a*, esse objeto da ilusão, perdido” (ibd., pg. 81).

Os três registros citados, Real, Simbólico e Imaginário (*RSI*), são ferramentas analíticas propostas por Lacan para pensar como se constitui a realidade do sujeito. Aparecem neste ponto do texto por uma certa inevitabilidade, e nos colocam diante de perguntas que ficam em aberto e ainda serão retomadas e pormenorizadas adiante. Por enquanto, meu ponto é chegar numa questão que, por fim, a autora levanta: se haveria uma estrutura musical específica, “se há um método ou mesmo uma partitura” que poderia realizar o efeito de tal experiência, descrita como “abrir as portas do inconsciente”, e deixa em aberto que isso poderia ser questão para pesquisas futuras. As descrições da Nota Azul como um ponto virtual, localizado num futuro da estrutura, às vezes parecem corresponder à própria função da tônica/fundamental. Um ponto em que seria correspondida a promessa feita ao sujeito ouvinte, promessa “denotada” pela experiência musical a partir de relações melódico-harmônico-rítmicas. Mas levanta-se ainda outra pergunta: o que poderia querer dizer para nós, na música, que ela “abre as portas do inconsciente”? A experiência de um movimento cadencial excessivamente claro e direto, por exemplo, talvez não seja capaz de alçar a tônica à dimensão da experiência da Nota Azul, nem de caracterizar a experiência tida a partir da vivência de um discurso musical como este bordejamento do Real lacaniano. Talvez esta seja uma das questões mais proeminentes no curso deste texto, que será mantida como interrogação ou hipótese como seu pano de fundo: os limites de uma aproximação entre campos. Por enquanto deixo estes pontos, para voltar ao exame das relações passíveis de serem criadas entre substrato musical e instâncias psíquicas.

2.2.1 A estrutura musical pensada pelo viés da satisfação

A respeito da relação entre estruturas musicais e o ouvinte, Tagg, em *Decline of Figure and Rise of Ground* propõe haver uma relação entre a sistemática e reiterada satisfação de uma tendência musical e o reforço de um lugar egóico na experiência da música. Não num sentido necessariamente psicanalítico do ego (que será tematizado no segundo capítulo), mas ainda na herança cartesiana do cogito. No texto, é explorado o caráter satisfatório tanto das resoluções harmônicas quanto do encadeamento rítmico constante. Todo elemento que se torna identificável e, decerto, previsível de alguma maneira, pode ser identificado e reiterado

como consequência prevista na realidade. Se eu me adianto na suposição->implementação de um *beatdrop*, por exemplo, como é recorrente na linguagem da música eletrônica, há uma satisfação, uma espécie de "recompensa" pela confirmação, a partir da racionalização, de um movimento previsto. Se, de maneira oposta, há possibilidade de previsão mas sou pego de surpresa, numa resolução que acontece dois tempos depois deste "previsto", por exemplo, parece haver, ainda assim, uma satisfação, causada pela postergação e breve suspensão, seguida de resolução praticamente imediata à própria cristalização da idéia de que "houve algo fora do esperado".

É importante lembrar que, neste jogo de expectativas, todo elemento que constitui o tecido musical potencialmente fará um empuxo similar de suspensão/resolução. Qualidades melódicas, harmônicas, rítmicas, timbrísticas e seus aspectos combinados (pensando em grandes conjuntos, temos uma verdadeira combinatória de quase-infinitas possibilidades de rearranjo destes elementos). Haveria possivelmente, então, uma relação entre uma satisfação promovida pelo discurso musical, em seu interior e pelos elementos dados por sua estrutura, e a reemergência do Eu na instância da linguagem; seja essa satisfação relacionada àquilo que é imanentemente musical (quando a música, por exemplo, remete e reposiciona o Eu em relação aos objetos que oferece à experiência; neste caso há uma marca, um traço que une o imanente a aspectos externos, e que passa pelo filtro particular de determinado indivíduo), seja por remissão a fatores extrínsecos (como numa situação socializada, por exemplo, em que é agregada valência afetiva por índices da cultura, etc).

No sentido exatamente oposto, uma proposta de um discurso que se recuse ativamente à demanda de uma satisfação mínima (como o serialismo, cuja lógica não é essa da satisfação tonal, mas outra, a da ordenação dodecafônica) também convocaria um posicionamento do Eu na linguagem, e neste caso, mais recorrentemente, pela via da negação ao convite feito pela materialidade significativa apresentada pela música. Este exemplo não trás em si um julgamento de valor estético sobre a Segunda escola de Viena, senão somente a constatação de que tais objetos oferecem certa resistência à organização da experiência perceptiva e, conseqüentemente, uma não-tradução em vivência. Por essa ou questões das mais variadas (predisposição à escuta, contextos culturais, familiaridade com diferentes linguagens musicais, etc) o sujeito pode recusar-se a este convite à significação, negar-se à entrada no discurso.

Estas aproximações entre a idéia de uma satisfação obtida a partir de um discurso musical e o Eu fariam pensar que, como possibilidade, restaria ainda uma outra disposição do

discurso no qual poderia haver um equilíbrio entre: as demandas de satisfação geradas pela própria estrutura e a insatisfação mantida sempre num certo grau de tolerância. Deste modo não haveria uma perturbação desta função de contágio a partir do discurso musical, ou o “sim” a este convite à significação. Tal "qualidade" é percebida em diversas estruturas modais, tonais, politonais e cromáticas que, a depender, vai ser mais ou menos intensa; dois primeiros fatores que se poderia elencar como partícipes deste processo seriam: a distância percorrida entre os pontos de partida e de repouso e a proximidade entre os pontos de deslocamento intermediários em funções harmônicas; e da quantidade de elementos sobrepostos da estrutura que farão empuxo a significação em sentidos não-concordantes ou não-únicos, contando que estes sejam perceptíveis e constem na imagem acústica que media a experiência do ouvinte.

Esta poderia ser a descrição do processo criativo por trás da composição da Sinfonia no. 4 de Scriabin, ou o Poema do Êxtase, no qual o emprego da noção de satisfação/insatisfação no manejo das estruturas musicais estava presente a nível de intenção de escrita (ou, a propósito das categorias do modelo tripartite de Molino, a nível poético). Munido de uma harmonia baseada na função de Dominante, as alterações na relação intervalar baseada em quartas propiciam um ambiente tonalmente ambíguo, no qual, se este chega num ponto de repouso, há de se notar que este repouso é somente aparência, e em seguida logo o abandona.

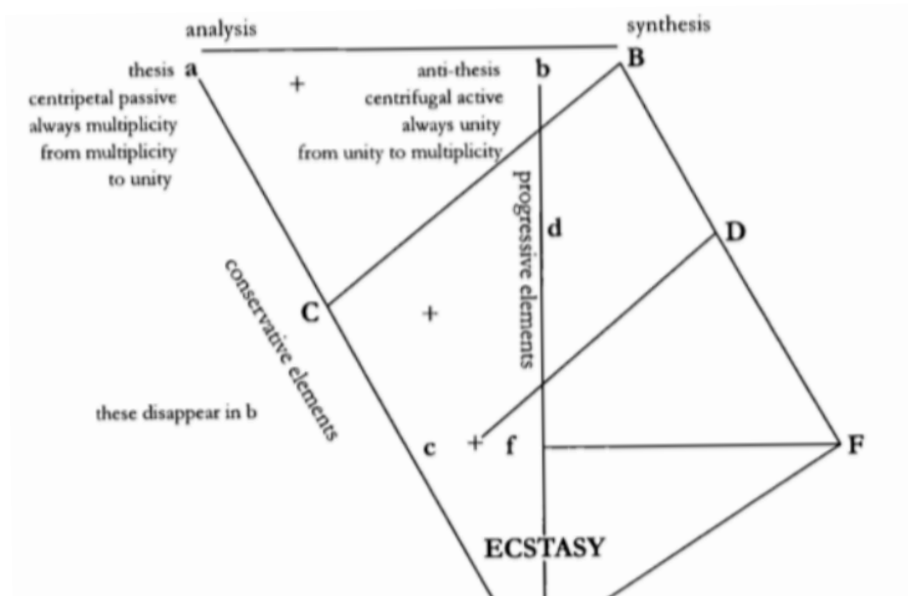


Fig. 1, esquema temático-estrutural do Poema do Êxtase⁶.

⁶ retirado de *Desire and the drives: a new analytical approach to the harmonic language of Alexander Skryabin*. SMITH (2008), pg. 225.

Geralmente este abandono se dá pela interferência de outros elementos que, porém, não são vistos como perturbadores do discurso, mas continuações de sentidos já apresentados, anteriormente ou concomitantemente, pela própria estrutura da obra. Isto se dá tanto na ambientação harmônica (que pode transfigurar-se rapidamente pela manipulação/apresentação das notas estruturantes - o que por vezes se traduz como a alteração de uma nota pedal), como por motivos melódicos ou rítmicos anteriores. Scriabin tinha em mente, ao escrever o Poema, um esquema de convergência de múltiplos sentidos; projetados num momento futuro de resolução de camadas diversas de empuxo a significação, estes se aproximariam, no que para o compositor se traduz numa dialética constante, como uma descrição formal do êxtase (fig. 1), sempre apontado no horizonte estrutural da obra.

Este, porém, é um exemplo privilegiado de um procedimento que ocorre em uma boa parte da produção do compositor (aliás, estas maneiras de lidar com o substrato musical podem ser observadas como resultado de uma tendência de época que se estende noutras linguagens dos séculos XX-XXI), baseada nos mesmos princípios de instabilidade harmônica que a aproxima de um limite do tonalismo, como se pretende demonstrar a partir das análises levantadas, numa tentativa de aproximar caracteres do nível neutro com poético e estético. Como poderia um aspecto tão distante da linguagem, uma experiência que tão frequentemente se aproxima do indiscernível, ter alguma correspondência a níveis poético e estético? Poderia-se colocar a possibilidade de que esta relação se encontra na ambientação ambígua, de incerteza de referencial tonal, e na duração da exploração desses elementos tidos como descentralizantes? Seria interessante também ressaltar que a harmonia é um lugar privilegiado para se pensar a ambiguidade em música, mas estes elementos não são somente harmônicos, perpassam todo elemento discernível do tecido musical, criando uma rede de relações que podem, ou não, ser ambíguas, ou seja: apontar, tender para lugares distintos. O timbre, por exemplo, pode sozinho já contribuir para o tensionamento de um sentido (como será extensamente estudado por Scelsi em *Quattro pezzi su una nota sola*).

Meyer, em sua teoria, abordou o modo como o desdobramento de eventos sucessivos é experienciado pelo ouvinte, referindo-se aos pontos de incerteza como uma espécie de estado de ignorância que remeteria a sentimentos de impotência, que por sua vez tendem à apreensão e ansiedade. Estes pontos, porém, geralmente se referem a momentos cadenciais específicos numa dada realidade tonal, como acordes dissonantes que preparam e aumentam a urgência de resolução, modulações, etc. O caso extremo a se analisar seriam os efeitos de um discurso

cuja própria orientação do processo composicional tenha estes pontos como pano de fundo de todo desenvolvimento do material sonoro. De toda forma, este estado de ignorância do ouvinte diante da previsibilidade da obra estaria relacionado a uma categorização prévia, a partir de experiências anteriores, digamos assim, prévias à escuta daquela determinada peça e que escapa ao ouvinte, de certa maneira.

Poderia então esta ambiguidade constantemente permeada no discurso scriabiano estar relacionada diretamente à recepção (estésica), presente na escrita da obra (poiética) e na formulação de suas estruturas (neuro), e estas estarem vinculadas a estes efeitos descritos? O trabalho de Kenneth Smith se direciona neste sentido. Smith, ancorando-se na teoria pulsional psicanalítica, postulará suas *pulsões musicais*, com base em nos efeitos que causam a dominante na estrutura, fazendo um estudo pormenorizado da obra de Scriabin, tema ao qual retornaremos no terceiro capítulo.

O desconforto causado pela ambiguidade, isso que se apresenta como um familiar desconhecido, é extremamente próximo à discrepância que também se observa nas descrições para a reação à música quando esta se aproxima do inefável: em diversas proposições, como as trazidas por Sloboda e Juslin, acompanhamos um deslizamento do sublime que vai do belo ao terror, ganhando ainda, por vezes um sentido de "arrebatamento, vastidão", passando por "suspensão" e chegando em "nadificação". Nesta tentativa de tradução de um sistema a outro, algo se perde; essa impossibilidade de dar consistência seria um efeito dos próprios caracteres desta ambiguidade ou incerteza direcional?

A possibilidade de uma significância, ainda que presente num deslocamento de significações (ou aqui, tratando-se de música, seria melhor: tendências), num universo alheio à palavra, nos recoloca a questão da música diante da linguagem e seu paradigma de significação. A experiência do sublime seria um caso radical de resistência à localização descritiva, portanto a proposição de que um recorte de análise se dê privilegiadamente em torno do sublime se justificaria exatamente por esta característica de recusa, assim como o interesse por sua relação com aquilo que seria imanente da apresentação de determinada estrutura musical. Enquanto efeito estético recorrente, o sublime acaba por encontrar-se na música, precisamente por seu caráter acointeital, um reforço, ou facilitação, em tal recusa. De toda forma o que se denota é que há um sentido, uma direção, ainda que não haja concordância num significado e nem mesmo que este seja unívoco - na verdade nos aproximamos cada vez mais da radical impossibilidade de que isto se dê.

Se paralelos com a linguagem e elementos de uma sintaxe musical são mais facilmente aceitos (a determinação de unidades menores, que se relacionam com unidades maiores - vide "períodos", "orações" e "frases"), e as características acústicas, perceptivas e de sucessão/encadeamento temporal são denotações primeiras sobre a relação linguagem-música, a questão do significado requereria uma revisão minuciosa.

2.3 Do impasse da música enquanto linguagem à experiência da forma no tempo

A linguística estrutural de Saussure, ponto de partida da linguística moderna, nos diz de um significado (conceito) sobreposto a um significante (imagem acústica) como aquilo que constitui um signo, representante desta relação fechada que se estabelece entre significado e significante. Nesse sentido, a música requereria um esforço distorsivo enquanto "linguagem", posto que não se pode dizer facilmente do significado (e conseqüentemente do *símbolo*), já que este, se há, não é unívoco e, até mesmo, questionável (principalmente quando sem referentes externos, elementos textuais, descritivos, etc).

Isso justificaria porque adiante, numa abordagem herdada das funções simbólicas de Cassirer, intrínseca e formadora de cultura - o "*símbolo inacabado*" de LANGER (1942), que recusa uma verbalização unívoca de sentido, para designar o símbolo musical. TATIT (1997), já fazendo uma assunção dessa noção de sistemas semi-simbólicos, nos dirá dos "*sistemas significantes* que não possuem a mesma conformidade entre as unidades do plano da expressão e as do plano do conteúdo, como ocorre no sistema linguístico" para se referir à música.

Diante da questão, Benveniste, munido de uma visão constituída pelos pólos semiótico e semântico, reafirmará a língua enquanto única que articule ambos, dizendo que na música "as relações significantes da 'linguagem' artística são descobertos no interior de uma composição", a partir de uma soberania do compositor no seu manejo de valores, contraposições, enfim, articulações próprias e autorais. Em "Fragmento sobre a música e a linguagem", Adorno afirmará a semelhança entre ambas, observando-as como sequenciamento de sons articulados, porém ressaltando que na música, "o que ela diz é, como fenômeno, simultaneamente *determinado e ocultado* [...], é tentativa humana, ainda como sempre frustrada, de *nomear o Nome* ele mesmo, e não de *comunicar significados*". A função

mesma do significado parece se perder diante daquilo que seria próprio ao discurso musical, alçando outra importância à significação enquanto processo temporalmente distribuído e constituído.

Numa revisão acerca do mesmo tema, Cook diz que “um dos princípios básicos da musicologia de orientação cultural dos anos 1990 era que não existe significado ‘puramente musical’”, resgatando críticas a uma leitura de significados explícitos “esperando para serem decifrados”. Citando a “encruzilhada musicológica” apontada por Seeger para se referir à “forma em que, como musicólogos ou teóricos, usamos as palavras para buscar e nos preocupar com o que está além das palavras, ao invés de restringir nosso âmbito disciplinar àquilo que pode ser traduzido em palavras sem deixar resíduos”, afirma em sequência que “a implicação disso para a análise do significado musical é que o objetivo deve ser não o de traduzir o significado em palavras, mas sim procurar as *condições de seu surgimento*”.

Se na análise levantamos os indícios observáveis na partitura, e o referencial simbólico-cultural enquanto chave de significação é cada vez mais atenuado ao seguirmos neste linha, a proposição da observação dessas *condições de surgimento* começa a requisitar a descrição de um sujeito que *experiencie tal surgimento*, como problema inerente à possibilidade descritiva do fenômeno da significação.

Pensando também sobre escuta e resposta, Galesso (2006) diz da “experiência primária da música [...], de sua sintonia com seu efeito estético (*Einstellung auf*)”, em referência à abordagem da literatura de Jauss, efeito este caracterizado pela “compreensão fruidora e pela fruição compreensiva”, recolocando enfim se “a obra é para o receptor ou a obra de arte também é o receptor”. A segunda hipótese nos revoca a pergunta: se o discurso musical, composto enquanto “mensagem”, não é traduzido pela escuta a partir de um referencial simbólico único, arbitrário, a que arcabouço recorrem estes elementos que fazem requerer, pela ocasião deste empuxo à significação, um significado? Ou, ao menos, uma tendência de sentido percebida?

Tavares, em “Musicar o indizível” (2018) nos traz uma colocação que faz referência, ainda, a este aspecto simultâneo de surgimento e significação que tem grandes implicações para a música: a noção de *musicalidade* como “processo de subjetivação, um devir, possibilidade de criação [...] a partir da *falta-à-ser*; o qual, independente da formação musical, parece constituir o ser humano *como exigência psíquica e criativa*”. Esta aproximação da musicalidade e o sujeito requereria então borderar a realidade psíquica do efeito estético a fim

de compreender tais efeitos de significação (ou "significância", no intuito de manter a noção como um processo em aberto e em constante constituição, como pretendo justificar e adotar).

“Como não reconhecer, nessa concepção de som que, como um imã, atrai o *sentido*, uma metáfora da pulsão invocante, cuja emergência observamos nesse tempo originário em que advém o inconsciente [...]?” (DIDIER-WEILL, 1992). A pulsão invocante à qual o autor faz referência descreve um ponto anterior do sujeito à inscrição simbólica (o que quer, também, dizer: na linguagem), momento mítico, indiscernível, no qual a musicalidade da voz seria o suporte de uma convocação do sujeito vir-a-ser. Posteriormente o sujeito abrirá mão desse primeiro objeto musical que a ele se apresenta, a “sonata materna” (ibid) e o recobrará parcialmente nas futuras experiências com a música.

Este tempo anistórico, anterior, é marcado também por um sujeito que ainda é esparramado enquanto corpo, marcado por sua indiferenciação entre o Eu (que ainda não há enquanto tal) e o mundo. A organização do mundo objetual estará intimamente vinculada à palavra e à situação do Eu no sistema simbólico da linguagem, que é concomitantemente espelho e suporte sócio-cultural. A anterioridade do objeto sonoro em relação a esta localização seria, tal qual a experiência psicanalítica descreve, primordial para entendermos a relação entre a imagem acústica do som (ou isto que seria um primeiro traço de musicalidade) e a subjetividade. “A musicalidade mantém em si a relação primordial do significante que não foracelui o Real, evidenciando um processo de encadeamento significativo ainda anterior à produção de significação imaginária” (SANTOS, 2018, pg. 301). As relações entre a música e este tempo anterior serão melhor trabalhadas no segundo capítulo, a partir das proposições de David Schwarz para uma subjetivação musical, assim como as implicações destas para a análise musical.

A musicalidade seria então traço anterior, que marca e sustenta toda possibilidade de arranjo simbólico-imaginário do sujeito; ela está repleta de "pregnância significativa", mas permanece estacionada num ponto de promessa - que no caso da voz será cumprida pela linguagem (e todo mal entendido que se subentende e que disso possa advir). No caso da música, esta pode ficar no campo da promessa, e seria assim sua atuação no campo da significação.

Especulando sobre a música por um outro viés, quando Schenker descreve a “coerência musical” do discurso com base em suas categorias de *Ursatz*, ou estrutura fundamental, e as *transformações possíveis em estruturas intermediárias e superficiais*, ou ainda, quando afirma que a estrutura tonal se organiza e se desdobra contrapontisticamente a partir desta

Ursatz, de forma *multidimensional*, e não unidimensional, linear, não seriam considerações acerca de elementos discernidos de um *processo de significação*? Se a estrutura “total” da obra é, então, a apresentação de uma série de desdobramentos a partir de um elemento primeiro, e se esses desdobramentos não são unidimensionais nem lineares, podemos dizer que estes são não somente apreensíveis da partitura, mas também vivenciados e experienciados pelo sujeito musicado; mas em que instância? Como isso se traduz como experiência?

Para Susanne Langer, isso que é vivido como não unidimensional nem linear, é a imagem do tempo. Segundo a autora, o símbolo musical emanaria significado implícito, e nunca se esgotaria numa referência externa; caracteriza expressividade, não expressão; é *autopresentacional*, inesgotável (em oposição ao da linguagem discursiva, circunscrito no significado e portanto, sob esta perspectiva, esgotável). Mais que um símbolo, é *símbolo inacabado*, como denomina Langer, não no sentido de uma falta, mas de abertura. Isto a leva à proposição do termo “forma significante” para designar a linguagem musical, dando relevo à sua *potência* de significar. Todo elemento que atinge a percepção está sujeito, a partir da experiência humana que a constitui e suas capacidades, de *transformação simbólica*. A música, como forma significante, permitiria articulações múltiplas, quase infindas; Langer pensa a música a partir deste intrincada articulação entre a relação do ser com a forma e como esta traduz nossa experiência do tempo e sua passagem.

Langer aborda ainda qual seria a natureza da experiência musical. “A essência de toda composição, tonal ou atonal, vocal ou instrumental, mesmo puramente percussiva, se quiser-se - é a semelhança de movimento orgânico, a ilusão de um todo indivisível [...]. O princípio mais característico da atividade vital é o ritmo”. Essa seria a medida da música como experiência do tempo, onde a continuidade rítmica é de extrema importância não no sentido da consistência e apreensibilidade da repetição de um pulso, mas para pensar o ritmo como a manutenção de um movimento, como *constante preparação*; constante preparação de um novo evento no horizonte de possibilidades discursivo, alternado com a dissipação daquele que o antecede. Movimento é... preparação e antecipação.

A questão da marcação rítmica, portanto, está inevitavelmente relacionada à da passagem do tempo, mas para além das deduções imediatas que disso se tira: pois bem, a questão sobre a qual se debruça Langer é exatamente esta, a da *passagem*. Em absoluto, esta não está vinculada à sucessão, precisa, que compreendemos a partir do tempo cronológico. Este, o tic-tac rítmico, constante, descreve o tempo associado à continuidade unidimensional,

passível de segmentações cartesianas e vinculado ao universo da organização simbólica da linguagem. Claro que isso tem referências na realidade, na diferença dia/noite, na demarcação da hora em seus pressupostos físicos, etc.

Esta segmentação e organização, a partir da palavra e da constituição do conhecimento, permitiria, a partir de um recorte intencional, a percepção da *mudança* a partir da observação da *diferença* entre dois estados. “A passagem é exatamente aquilo que não precisamos levar em consideração ao formular uma ordem de tempo cientificamente útil, isto é, mensurável”. De certa maneira, seria a consciência puramente perceptiva disto que, em dois pontos distinguidos por uma observação objetiva, se caracterizaria pela pura diferença. A passagem seria mais descrita, portanto, em termos de uma sensiência. A opção pelo termo se dá por tentar descrever a vivência de puras intensidades, sem que estas recorram ao intelecto, capacidades analíticas, científicas, de julgamento, etc. Seria viver e dar vida à música por e de dentro, *participar* de seus eventos, mais como quem também os constitui do que à simples deriva da escuta de um discurso alheio. Esta perspectiva, da experiência da música como que tecida e constituída também pelo ouvinte, será tematizada mais profundamente no terceiro capítulo, a partir da noção de subjetividade de escuta, de Schwarz.

Tais afirmações de Langer nos propõe que a experiência da escuta se daria pela vivência de diferentes intensidades, uma ilusão primária fornecida pela música que teria por base as relações entre a forma musical e suas estruturas, que seriam de certa maneira análogas à sensiência/consciência e a passagem do tempo. Tais questões ainda serão mais amplamente discutidas adiante.

Esta primeira parte talvez pareça recorrer a um número grande de referências, que tentam, todas ao seu modo, dar uma descrição ou suporte teórico para as experiências musicais e suas relações com o ser; a preocupação geral com isto que chamei de “bordejando um objeto” era precisamente circundar esta intrincada trama que compõe a criação de uma realidade psíquica em suas relações com a linguagem, com o tempo, e com isso que seria incansavelmente humano: o sentido e a afetividade e suas articulações simbólicas.

Para finalizar esta colocação introdutória, que tenta localizar um tipo de experiência específica, gostaríamos de reiterar os seguintes pontos: a música em suas qualidades invocantes; a linguagem em sua característica de sobreposição de camadas de significação; a música como um sistema complexo e autorreferencial, dotado de imanência; que pode ser experienciado a partir da percepção e as imagens acústicas por ela geradas, que requer do sujeito que se vincule ao discurso ao qual está sendo apresentado; a música e sua relação com

a experiência do tempo. Levando estas proposições em consideração, nos colocamos diante de um espelhamento: a maneira como a música "organiza" a experiência do tempo se aproximaria mais especificamente à experiência do sujeito do inconsciente. Aquilo que nos informa a psicanálise sobre o sujeito como efeito da linguagem poderia contemplar também questões de um sujeito da música? Algumas autorias se debruçam sobre esta possibilidade, como será explorado adiante.

Em síntese, poderíamos compreender o fenômeno musical como um discurso pulsional? Aliás, o que quereria dizer isto? Neste sentido que se desenvolverão os capítulos seguintes, a fim de dar corpo a tais questões, na tentativa de uma aproximação entre linhas epistemológicas distintas que talvez convirjam num mesmo ponto, procurando as referenciar e reunir numa abordagem do nível neutro de estruturas musicais com determinadas características, a dizer em termos gerais: emancipação do referencial tonal claro, e um determinado manejo de hierarquização das diferentes camadas que permita a concorrência síncrona à significação. Antes, porém, de voltar aos termos psicanalíticos, creio ser interessante uma breve recuperação da estética, a fim de revisar em quais termos haveria uma continuidade de discussão na compreensão do fenômeno musical. Isto porque tais discussões acerca do estatuto de linguagem, de processos de afetação pela fruição, as relações do ser com o tempo, enfim: uma série de discussões que serão tangenciais pela leitura da psicanálise acerca do fenômeno musical e que, no âmbito da música, se dão no campo da estética.

A estruturação da Musicologia, em meados do século XIX, acabou por romper de forma considerável com o ponto de vista antecedente, romântico, que considerava e operava com a música como expressão mais direta da emoção humana. A experiência musical ainda era tomada em função de uma coisa outra que não seu *conteúdo* - termo de uso delicado - puramente musical. *Do Belo musical*, obra de Eduard Hanslick, escrita em 1854, seria uma das primeiras reações formalistas ao idealismo romântico que continuou permeando o pensamento musical do século XIX, encontrando, inclusive, grande expressão no pensamento wagneriano e suas concepções totalizantes acerca da arte, ou de sua *Gesamtkunstwerk*. O livro de Hanslick nos despista em seu título e vai exatamente em direção contra-intuitiva: o belo na obra musical residiria precisamente em sua *forma*; não num sentido arquitetônico, classicista, referente a caracteres simétricos, ou ainda da perfeita execução composicional de uma forma consolidada, tal qual a forma-sonata.

Seja qual for esta forma, ela se revela como em uma antecipação da noção mais ampla de estrutura: a beleza do conteúdo musical estaria precisamente na *manipulação* do elemento sonoro, em suas possibilidades e disposições. “As leis do belo em cada arte são inseparáveis de seu material, de sua técnica” (HANSLICK, 1945, pg. 27). Numa clara reação positivista em relação às afirmações romantizadas ou idealizadas acerca da música, Hanslick coloca categoricamente que “a investigação acerca do belo, se não quiser tornar-se completamente ilusória, deverá aproximar-se do método das ciências naturais” (ibid. pg 26). Ao afirmar a música pura então como um estado da forma e que, em relação à beleza, esta não deveria tentar alcançar nenhum objetivo específico, não fica excluída porém a relação da música com o sentimento, senão que esta relação seria secundária.

Hanslick pensa a música a partir de algo anterior à reação que ela provoca, voltando a atenção para aquilo que, no aspecto musical, concerniria e possibilitaria sua *aesthesis*: “A correlação das obras musicais com certas disposições anímicas não constitui, sempre, em toda parte e necessariamente, um imperativo absoluto” (HANSLICK, 2011, pg. 14), e ainda nos diz que “o efeito da música sobre o sentimento não tem, portanto, nem a necessidade nem a constância, nem, por fim, a exclusividade que um fenômeno deveria apresentar para fundamentar um princípio estético” (ibid., pg. 15). O poder, sempre associado à música, de despertar reações emocionais naquele que a escuta não deveria, portanto, ser tomado como ponto de partida para a análise do fenômeno musical. Esta potência latente, a possibilidade de *causar*, seja reações emocionais ou outras quaisquer, seria uma consequência de escuta, e a variabilidade com que se apresenta isso que é causado não permitiria averiguação.

Naquele momento a música já era dita enquanto linguagem indeterminada, com caráter não conceitual, incapaz de especificidade. Hanslick indaga, pois, como poderia expressar sentimentos específicos, mesmo considerando psicologicamente irrefutável que ela os expressasse, exatamente pelo caráter de especificidade que estes requerem. Dizer que algo desperta tal ou qual sentimento requereria ao menos algum nível de objetividade. Seria necessário, portanto, poder de nomeação.

Não por isso Hanslick deixa de admitir que a música tem sim, como uma de suas capacidades, certa potência imitativa, no limite do representacional. Essa se daria como uma aproximação das formas, de maneira mais ampla, a partir de um contorno, de uma descrição de aparência externa. Distanciada da reprodução de sentimentos relacionados aos fenômenos em si (da natureza, da vida anímica), a música reproduz e rememora as *impressões* destes fenômenos, a partir das formas sensíveis que os constituem. A música poderia, por vezes,

delinear de maneira análoga o dinamismo dos elementos que compõem estes fenômenos. Como os pingos gelados numa manhã de inverno caindo na janela e os pizzicato das cordas em Vivaldi. Noutras palavras, uma coisa é a tentativa de referência direta a um objeto, outra é dar dele indícios referenciais e deixar que se completem essas “lacunas” por outros meios que não estritamente musicais. Aqui entra em questão a atividade humana, ou a dimensão mais humana da apelação que faz a arte. É necessária à escuta uma atividade, ou melhor: a escuta faz uma requisição, que pode ser contemplada ou não, como um ato de subjetividade.

“Na altura, intensidade, velocidade e ritmo dos sons, oferece-se ao ouvido uma figura cuja impressão tem analogia com a impressão visual determinada, que reciprocamente podem alcançar sensações de gênero diverso” (ibid. pg 31). Esta última colocação faz referência especificamente, no contexto do livro, a imagens visuais; ressalta-se, porém, que no plano estético é possível trabalhar com uma certa fluência (no sentido de transitividade) no âmbito das impressões sensoriais, uma espécie de “importação” adaptativa: se há possibilidade de se visualizar musicalmente a queda de flocos de neve num movimento declaradamente pictórico de Vivaldi, haveria algo que se referiria à sensação de queda, à descrição do movimento, ou ainda à característica de leveza, o frio estalado... Ou aos movimentos de grandes corpos celestes, a passagem do tempo; o nascer do sol e as grandes paisagens montanhosas em *Eine Alpensinfonie*. Em suma, no âmbito sensorial há a possibilidade de criar correlações. A forma musical poderia então assumir, por suas características construtivas, análogos dinâmicos, do micro ao macro; bastaria capacidade imaginativa e mestria na modelagem da matéria sonora. Ainda assim, coloca-se em questão a necessidade de uma certa referencialidade extra-musical indicativa.

Torna-se evidente, porém, que retirando-se a referência a uma imagem específica, a música tem, enquanto possibilidade - ao colocar seus termos em relação, sejam estes quais forem num determinado discurso - a descrição de movimento (o que torna viável também a percepção de que algo pode ser estático); à idéia de movimento, associa-se inevitavelmente a capacidade de manipulação, pela via da forma, da percepção da passagem do tempo; há ainda um fato do qual não se pode fugir: esta será sempre considerada música enquanto houver uma intencionalidade, aqui, no caso, de escuta: característica inevitavelmente humana que antecede e condiciona em determinado instante a fruição estética da obra artística; e enquanto fenômeno inevitavelmente humano, é fenômeno de consciência, e estará necessariamente sujeita aos efeitos de nossa "senciência" perceptiva e as entranhadas relações desta com a consciência.

É neste sentido, das relações do fenômeno sonoro com os efeitos de consciência, que segue a discussão. As elaborações iniciadas Hanslick foram precursoras de diversas linhas de abordagem, que encontraram na primeira metade do século XX formulações que reverberam ainda hoje. Enrico Fubini, em “A estética musical da antiguidade ao século XX”, dedica um capítulo inteiro às expressões formalistas desenvolvidas no século XX. Entre as diversas linhas que se desenvolveram, Fubini considera que as contribuições de Susanne Langer para a teoria da estética musical remeteriam, de certa forma, ao pensamento hanslickiano. Discorrendo sobre a teoria da filósofa americana, “[a música] poderia-se defini-la melhor como uma forma que apresenta uma analogia direta com nossa vida interior, como ‘modelo do dinamismo da vida subjetiva’ (como não recordar-nos de Hanslick?)”, indaga (FUBINI, 1988, pg 362).

Se o radical do pensamento de Langer se assemelha às proposições de Hanslick, isto se dá unicamente por suas reflexões se efetivarem acerca da *forma* musical; Langer parte de um desenvolvimento que se inicia num outro ponto, ainda que se intua certa convergência: os pressupostos de sua investigação são as *formas simbólicas* tomadas como expressão de toda produção e atividade humana - o homem como ser simbólico, herança do pensamento de Ernst Cassirer, cujo trabalho filosófico operou uma báscula na afirmação do homem enquanto ser racional, indicando-o como ser simbólico. Podemos compreender este salto: o segundo compreende o primeiro, enquanto o oposto não necessariamente se mantém. Aliás, a própria racionalidade operaria de maneira simbólica, ao tensionar a relação símbolo-referente como estruturante do pensamento.

A racionalidade, a linguagem comum, ou até mesmo a linguagem científica, são aqui tomadas como resultantes das *capacidades simbólicas* da mente humana. A linguagem comum seria um dos exemplos dessa condição operacional, a “expressão mais típica da capacidade de transformação simbólica da mente humana” (ibid. pg 358), trabalhando por meio de conceitos concordados dentro de um conjunto auto-referencial amplo de uma determinada língua, num esquema de relações nos quais uns remetem aos outros e permitem, assim, encadeamento, associação, transposição, enfim, uma série de operações em função da criação ou formulação de sentido.

Cassirer trabalha com as formas de se referir ao mundo sensível e com *como* se estrutura o conhecimento acerca do mundo, que se inicia com a experiência que acaba por conceder à palavra caráter representativo: estas são representações da realidade objetiva. Assim, elenca os diversos modos de objetivação do real, conforme suas Formas Simbólicas:

“não apenas a Ciência, mas também a Linguagem, o Mito, a Arte e a Religião caracterizam-se pelo fato de nos fornecerem os materiais com os quais se constrói, para nós, o mundo do real e o espiritual, o mundo do Eu” (CASSIRER, 2001, pg. 39). Esta afirmação tem, omitida como pressuposto, uma alteração sensível de como se observa esta relação com o mundo: a essência dos objetos não estaria aqui vinculada ao objeto em si, mas ao sujeito - não há estatuto de objeto sem um sujeito que o perceba e o opere enquanto lugar pertencente a um esquema simbólico. O processo de significação - e suas consequentes e múltiplas operações - são portanto meio imprescindível e constituinte das relações possíveis entre consciência e realidade, mente e natureza. As articulações possíveis entre os objetos simbolizados, assim como suas inter-relações, se caracterizam, certamente, por seu aspecto dinâmico. Como estes aspectos dinâmicos são percebidos, trabalhados e retrabalhados pela consciência seriam então *variáveis fixas* (por contraditório que pareça o termo) de toda experiência estética.

Langer, discípula de Cassirer, leva adiante a discussão acerca do símbolo, das formas simbólicas, e desenvolve ainda mais especificamente sua teoria estética tendo a arte como principal ponto de questionamento: afastada do signo linguístico, representativo, a linguagem artística permitiria um exagero consequencial de seus desenvolvimentos; ainda que desprovida de leis sintático-gramaticais [toda aproximação que se tentou fazer desta revela-se paradigma histórico - como a própria ideia de frase, pergunta-resposta, relações aceitas entre intervalos, etc., todo tipo de leis de articulação do material sonoro são demonstrativos de expressões passíveis de contextualização em momentos técnico-composicionais]. Ainda que a arte, e mais especificamente a música - por ser exemplo máximo de não-referencialidade - não contenha estas mesmas leis organizacionais, Langer tenta demonstrar que a arte é sim dotada de uma *expressão lógica*, plena de características analisáveis, ainda que esta seja uma lógica distante daquela discursivo-verbal.

A autora é taxativa ao dizer que a música não constitui linguagem. “Chamar aos sons da escala suas ‘palavras’, à harmonia de sua gramática, ao desenvolvimento temático de sua ‘sintaxe’, não é mais que uma alegoria inútil, posto que os sons não possuem aquela característica que distingue uma palavra de um simples vocábulo: uma referência fixa, ou um dicionário de significados” (LANGER, 1951, pg. 228-229). Assim, a música não seria uma linguagem *representativa* das emoções ou sentimentos; se a música tem uma significação que tende a isso, esta se aproximará de maneira analógico-formal: a expressão lógica de uma similaridade é diferente da expressão da coisa em si (se podemos deduzir de uma forma musical uma relação entre dois elementos, em que, por exemplo, A tende direcionalidade a B,

e portanto temos A->B, podemos descrever o fenômeno em termos de uma *dinâmica relacional*, pura e simplesmente; o que é bastante distinto de tentar nomear estas variáveis e caracterizar mais acertadamente seus movimentos).

Esta capacidade de refletir modelos dinâmicos conferiria à música uma habilidade não de uma *representacionalidade*, mas de uma *apresentabilidade*. De certa forma, cada obra musical se nos apresenta como um sistema de relações distintas. A busca tão incessante e duradoura de alçar a música a um estatuto de linguagem (seja esta qual for - de esquemas representativos, afectivos, das emoções, etc), ignorou exatamente aquilo que seria seu maior trunfo, buscando encobrir o que se considerava uma espécie de debilidade funcional: “a música pode articular-se em formas que estão negadas à linguagem” (ibid. pg 233).

Ainda que a repetição rítmica seja característica estrutural razoavelmente constante na escrita musical (marcadamente histórica, diga-se de passagem), aqui ela deve ser tida como artifício para determinado fim em relação à visualização e percepção da obra ou movimento; decerto, facilita o vínculo entre aquele que escuta e uma certa transmissibilidade da idéia, permitindo que esta seja retrabalhada, reapresentada e remodelada. “[...] tais Gestalten criadas, que nos dão um insight lógico do sentimento, vitalidade e vida emocional, são obras de arte” (ibid. pg. 136). A repetição rítmica (ou melódico-rítmica) fixa, de certa maneira, o material naquele que escuta; a partir disso, é possível re-afetar este material com características distintas das primeiras. De saída, a marcação rítmica está, em geral e inevitavelmente, relacionada à da passagem do tempo: pois bem, a questão sobre a qual se debruça Langer é exatamente esta, a da *passagem*. Em absoluto, esta não está vinculada à sucessão precisa do tempo cronológico. Este, o tic-tac rítmico, constante e imutável do relógio, é a idéia do tempo como “simples” continuidade unidimensional, passível de segmentações cartesianas. Tais segmentações permitiriam, a partir de um recorte intencional, a percepção da mudança enquanto observação da pura *diferença* entre dois estados. “A passagem é exatamente aquilo que não precisamos levar em consideração ao formular uma ordem de tempo cientificamente útil, isto é, mensurável” (ibid. pg 119). De certa maneira, seria a consciência perceptiva disto, que em dois pontos distinguidos por uma observação objetiva se caracterizaria por diferença: é vivê-la e modificar-se.

A temporalidade da obra musical encontra também desdobramentos na filosofia da esteta francesa Gisèle Brelet. Convergindo, por um lado, a estética formalista, e por outro a influência da filosofia bergsoniana, que tenta descrever a temporalidade - Brelet identifica a arte como obra criadora de vida autônoma. “O artista aspira a um modo original de vida que

pressupõe a forma e a completa. A arte não é uma síntese exterior entre a forma e a vida vivida, senão uma vida formal específica, uma vida de formas puras” (BRÈLET, 1947, pg. 73). A essência destas formas puras seria a íntima relação que estas mantêm com a temporalidade da consciência.

A idéia de uma expressividade musical aqui ressurge re-significada pela relação dicotômica que se estabelece entre a forma temporal que a obra apresenta e a consciência perceptiva que a permite vida; a música não seria uma expressão de sentimentos ou particularidades, senão expressão da forma mesma pela qual se revela a consciência e seu dinamismo, numa espécie de analogia estrutural, através de formas esquemáticas temporais. “O tempo, como forma de sonoridade e da vida interior, tem um aspecto objetivo e um subjetivo, que se implicam mutuamente através da forma; a forma será real tão somente quando se corresponda com uma experiência temporal *em seu criador*” (ibid., pg.88). Este, aqui, não se trata necessariamente da figura do compositor, ou do intérprete, senão daquele cujo aparato psíquico cede espaço à "criação interna" da obra musical a partir de sua percepção; tais condições de recepção, ou de enganchamento pelo discurso musical, poderia recair numa discussão acerca das musicalidades individuais.

Retornando Langer, a medida do tempo, nesses termos acima esclarecidos, seria a *ilusão primária* da música (num sentido distinto de delusão - esta segunda se aproximaria mais ao sentido do engano, de uma falsa percepção da realidade tomada enquanto real). Esta ilusão primária teria por base, recapitulando, as relações entre a forma e suas estruturas análogas à consciência e percepção da passagem do tempo. Olhar para a estrutura sonora de forma que o referencial se encerre em nela mesma, continua, porém - sem este prévio direcionamento de certa intencionalidade da linguagem que a guie, seja no momento da criação e do processo composicional, ou sem necessariamente direcionar o ouvinte a ela - caracterizada pelo reatamento dos processos analógicos; pois, em última instância, são análogos à própria estrutura de nosso funcionamento simbólico, este que possibilita a palavra e as formas do pensamento, da estruturação da consciência de si, mas também, antes ainda de remeter à consciência do mundo e, por fim (ou por início), de seu efeito mais radical, a *percepção do tempo* e sua *passagem* em sua forma mais livre: puras intensidades sem nome.

2.4 Processos de significação e a multissensorialidade: o papel do fundo sinestésico na formulação do sentido

As perspectiva da estética tentam abordar os fenômenos de significação em seus termos mais abstratos possíveis, mais distanciados de qualquer referencialidade quando aproxima a experiência musical como uma experiência com o tempo a partir das intensidades. Um outro fenômeno a ser notado neste movimento de requisição, de uma emergência possível de significação a partir dos caracteres imanentes do discurso musical, é que aquele que escuta com frequência se utiliza de metáforas que recorrem aos outros sentidos, principalmente ao recurso da imagem e caracteres pertencentes ao campo visual, mas não só. Em *Música, entre o audível e o visível* (2008), Caznok investigará tais relações a partir da idéia de que há certa unidade entre os sentidos, uma similaridade entre os atributos sensíveis comuns, entre os *modus operandi* de nossas capacidades sensoriais que acabam por influenciar e, de certa maneira, homogeneizar, a maneira como organizamos aquilo que nos chega pela percepção.

Buscando responder à questão de "como as pessoas escutam música?", a autora traça um panorama da história da forma musical e sua antiga relação com a imagem, seja naquilo que se apresenta visualmente como tradução do som e organização espacial da partitura, seja nas relações históricas que foram traçadas entre sons e as cores, espaço e imagens, ou ainda como recorrentemente descrevem-se possíveis relações entre entes sonoros de maneira que se recorra à descrição imagética (das similaridades com as formas geométricas à descrição da paisagem, da música "pura" aos referentes da música programática).

Para abordar este fenômeno da multissensorialidade, a autora recorre a três diferentes perspectivas trazidas em *The unity of the Senses* (MARKS, 1978), as quais considero de interesse trazer, ainda que sinteticamente, para ampliar a compreensão de como se registra a experiência com o som por parte de quem escuta. Possibilitam ainda ampliar a compreensão da relação do ser com as formas sensoriais.

A primeira perspectiva trazida parte dos atributos sensíveis comuns, tais quais os considerava Aristóteles: o repouso, o movimento, quantidade, tamanho, unidade e forma, e do pressuposto de que a união dos sentidos confere e reitera a realidade. "Se há um conhecimento legítimo, ele se localiza no objeto e para que o homem o alcance por meio dos sentidos a correspondência entre o que 'é' ou 'está' e aquilo que é percebido deve ser exata" (CAZNOK, 2008, pg. 118). Recorre-se ainda à proposta de Galileu de identificação e nomeação das qualidades do mundo físico em *primárias* (aspectos físicos e mensuráveis:

tamanho, forma, quantidade, movimento e, posteriormente, *repouso*) e *secundárias* (*temperatura, coloração, sensações gustativas e olfativas*). A autora chama a atenção para o fato de que as qualidades primárias são replicáveis em diferentes sentidos, enquanto as secundárias são restritas a sentidos específicos.

A segunda perspectiva trazida a partir de Marks considera também que há aspectos em comum na experiência com os diversos sentidos, se sustentando na diferenciação entre o mundo objetual e os mecanismos sensoriais. Mas neste caso, as similaridades não estariam no mundo externo, mas em nossos modos de apreensão. “Em vez de considerar que as analogias estejam nas propriedades dos objetos e eventos externos, essa doutrina acredita que certas dimensões da experiência sensorial sejam similares ou idênticas em seus *modus operandi*. A possibilidade de correspondência entre os sentidos seria, então, um atributo do aparelho perceptivo”. (ibd., pg 119). Desta maneira, pode-se encarar os fenômenos sensoriais em suas qualidades supra-sensoriais: *intensidade* (do fraco ao forte), *qualidade* (diferenciação de cor, frequência de som, temperatura), *extensão* (do pequeno ao grande) e *duração* (breve ou longo).

“Uma terceira linha de estudos, que define outra perspectiva sobre o fenômeno da multissensorialidade, está voltada para a definição das propriedades psico-físicas comuns. Por psico-física, compreendem-se as relações funcionais entre as propriedades dos sentidos e as propriedades dos estímulos físicos” (ibd., pgs. 121-122). Seriam parâmetros privilegiados desta perspectiva a *sensitividade* (que determinará a velocidade com que um órgão perceptivo consegue responder a um estímulo) e a *discriminação* (e a capacidade de diferenciação, a partir de comparação e seleção, entre estímulos). Ainda nesta perspectiva, a *intensidade* seria o parâmetro mais intercambiável, sendo polivalente entre todas as faculdades perceptivas, e portanto considerado como atributo que faz ponte entre nossas diferentes capacidades sensoriais tornando-as, decerto, inteligíveis a partir de análogos. “[...] cada sentido tem uma estrutura capaz de reagir e operar com a sensação da intensidade - e este se tornou um atributo considerado propiciador a cruzamentos e transferências inter-sensoriais” (ibd. pg. 122).

Estas diferentes perspectivas para abordar as qualidades sensoriais, trazidas por Caznok, são interessantes para fazer pensar também a relação do sujeito para com a matéria sonora. De certa maneira, seria típico da escuta, portanto, tanto uma re-evocação episódica da experiência com a música (como as perspectivas de significação trazidas por Nattiez e Juslin) como uma possibilidade de tradução, em imediato momento de escuta, que não necessariamente recorra a estes elementos que já poderiam, em si, ser considerados referenciais - ainda que

referenciais daquele determinado indivíduo que escuta e completamente avessos a qualquer intenção poética. Ao recorrer à pura descrição de *intensidade*, por exemplo, entramos no campo da experimentação musical por parte do ouvinte que já se distancia, de certa maneira, do referente e do significado, ainda que recorra à mediatização da imagem como a ideia de ponto, contra ponto, linha, espaço preenchido ou vazio, noções de textura, claro ou escuro, etc.

Estas noções são interessantes para pensarmos os processos de significação em suas relações com isso que se traduz usualmente como *intensidade*, ou o parâmetro de aplicabilidade geral para nossas capacidades perceptivas, e suas relações tais quais propõe Langer, por exemplo, com a experiência de fruição musical do ouvinte. Mas segundo a autora, “o grande erro das psicologias de cunho cientificista [...] está em considerar a sensorialidade como instrumento de registro de algo externo que é sempre igual a si mesmo, unívoco em sua manifestação”. Em outras palavras, querer que todos ouçam 'a mesma música' seria inviável, do ponto de vista dos diversos sujeitos que a percebem, que engendrarão diferentes sentidos. “Perceber, para a ciência, é operar em um mundo de coisas com propriedades fixas e inalteradas, é adotar uma atitude analítica que separa sujeito e objeto [...]” (ibid. pg 125). Como proposta de análise que se opõe a esta, em que o objeto está cristalizado como exterioridade e separado da experiência do sujeito, que somente o percebe, Caznok recorrerá à fenomenologia e à ideia do ser sensível, de Merleau-Ponty, como uma possibilidade de contraposição ao pensamento racionalista que, segundo a autora, “reduz [tanto o homem quanto o mundo] a mecanismos recíprocos de produção e de reação a estímulos” (ibid. pg. 125).

Este caminho, percorrido na nesta descrição da experiência vivida pelo sujeito, a dizer, o percurso do indiferenciado ao diferenciado, da elaboração e da separação de entes e objetos, no sentido de uma racionalização daquilo que é percebido, estaria em complemento à perspectiva de que homem e mundo estão ontologicamente ligados: “No sentir, não há diferença entre sensação e percepção. A sensação não é um primeiro estágio da percepção, um ato inaugural do conhecimento e ela não procede de atos de uma consciência da qual o analista pode desembaraçar os fios intencionais - ela pertence ao mesmo tempo ao senciente (aquele que sente) e ao sentido, ao corpo e ao mundo” (ibid. pg 127). Neste sentido, não se poderia dizer de uma separação entre as faculdades perceptivas e aquilo que elas percebem: “cada um dos registros sensoriais não é pensado como órgão/objeto, mas como designador de uma modalidade de relação que liga o eu ao mundo”, revelando uma relação interdependente

na constituição daquilo que seriam os polos sensível-sentido. “Em vez de retirar o homem do mundo, tenta compreendê-lo em sua condição de ser/estar-no-mundo: homem e mundo estão entranhados um no outro ontologicamente” (ibid. pg. 126).

Estas proposições a partir da fenomenologia acabam se comunicando com as noções de polos semiótico e semântico da experiência do ser, tais como serão trazidas por David Schwarz, a partir das proposições de Julia Kristeva, para complementar sua teoria de subjetivação musical, baseada no Estádio do espelho lacaniano, tema do capítulo seguinte. A própria noção de Estádio do espelho explora como a constituição do Eu está intimamente vinculada à diferenciação e identificações objetais, a partir de uma experiência anterior, esparramada e indiferenciada. A partir da relação desta anterioridade-ao-Eu com a materialidade sonora, que permaneceria como traço próximo a este pólo pré-semântico da experiência do ser, Schwarz proporá seu *listening subject*.

O interessante neste aqui é visualizar as camadas de significação às quais a música pode recorrer em suas interrelações com os outros sentidos mas que, em última instância, essas já seriam relações secundárias a partir das analogias possíveis entre as formas percebidas e importadas de outros estímulos sensoriais para os quais temos maior repertório descritivo. “Quando o vidro visível evoca a sonoridade cristalina, há, antes da divisão entre visível e audível e de sua articulação em um sistema, o fundo indiferenciado no qual ambos ainda não se distinguem um do outro. Mesmo quando já estão distintos, podem voltar novamente à camada originária do pré-sensível e pressentir o fundo. Assim, a percepção é naturalmente sinestésica porque ela é primeiramente pré-estésica: o sensível não se refere ainda aos sentidos específicos”.

Há um ponto muito interessante neste resgate fenomenológico na qual incursa Caznok, que é numa certa relação entre as sonoridades e toda uma experiência multissensorial do ser, em suas dimensões de indiferenciação. Desta maneira, na concorrência à significação que um estímulo (ainda que unicamente) sonoro fará, participarão de maneira necessariamente "sinestésica" referenciais que geralmente seriam usados para outros sentidos. Deste modo, a tradução de um estímulo sonoro, se pensarmos num corpo-escuta, se daria numa constituição ampla, na qual se interferem sensações oriundas das diversas capacidades sensoriais do ser. Estas, que a partir de identificação seriam secundárias, partilham as características oriundas das *intensidades*.

A percepção que surge desse fundo pré-estésico revela um sujeito que não é ainda diferente nem diferenciado, seu corpo é um ‘corpo sem órgãos ou é um corpo todo-órgão’ (DUFRENNE, 1991, p. 120). Pode-se dizer que a fragilidade, a rigidez, a transparência e o som cristalino de um vidro traduzem uma só maneira de ser porque essas qualidades se confundem, antes, no fundo do sensível, ou no sensível como fundo, lá onde o vidro como coisa se enraiza, de onde seu aparecer surge. Como unidade da coisa é pré-estésica, seu desabrochar requer a plenitude de minha presença: eu me deixo fazer pelo objeto, eu deixo meu corpo se liberar a ele pelo fenômeno da sinergia, como ‘todo-órgão’”. (ibid., pg. 133)

Tal perspectiva nos permitiria pensar a música como uma espécie de deslocamento do sujeito que frui a obra de arte, mas requereria que a experiência musical se desse a nível de presentificação, de instauração de um estado de coisa, vivido enquanto sensível-sentido, mas em estado puramente presente. A música, porém, articula-se enquanto discurso que aponta para uma direção, que é também sentida e vivida, enquanto expectativa: a presentificação de um tempo futuro, que se faz notar a partir de uma incongruência, uma instabilidade sistêmica, uma falta. Não se poderia fazer tal afirmação de maneira global, claro, mas talvez possa aferir-se pelo menos da música ocidental tonal, ou: cuja idéia de *fundamental* se instaura com a noção de *tônica*, mas que só se torna possível, factível e auto-realizadora, a partir da função de Dominante - tanto em seu quinto ou quarto grau [cadências perfeita e plagal] quanto em qualquer aspecto que sugira uma *dominância*, ou como poderia-se dizer em outras palavras, uma *tendência a*). Justificaria-se assim a perspectiva de que a música enquanto discurso é vivida como um discurso desejante, ou pulsional, como compreende e propõe Smith (capítulo 3). Neste mesmo sentido, não a toa, Sekkeff (2009) se referirá à pulsão como, também, uma *tendência*.

3 Musicalidade e Subjetividade

A problematização sobre significação em música é extensa e sensível, como vimos na revisão feita no capítulo anterior, acarretando diversas compreensões nos campos semântico e semiológico (ver ainda, por exemplo, Meyer, 1956; Bud, 2003; Corrêa, 2014). Todavia, a intenção aqui é determo-nos, ou retornar, noutra questão ainda anterior, que foi levantada sempre que possível: significação para *quem*? Se considerarmos a música como uma linguagem⁷ artística desvinculada da palavra e do significado unívoco e concordado da linguagem (ainda que esta não seja sempre a situação, mas um caso de objeto musical ideal), partimos do pressuposto de que ela oferece, potencialmente, uma gama de significações para aquele que a empresta realidade pela via da experiência da escuta. Se a música é repleta de possíveis sentidos, e ainda, se estes sentidos são capazes de induzir algo, isso se dá não somente por uma característica circunscrita ao fato musical, mas porque *alguém* a escuta.

Considerada desde essa perspectiva do sujeito, a articulação entre música e psicanálise se mostra um fecundo campo de compreensão para os processos psíquicos envolvidos na escuta musical e seus meios possíveis de significação. O interesse da psicanálise pela arte é amplo e a acompanha desde a letra freudiana, mas as aproximações com a música são mais raras e só recentemente passaram a ser investigadas mais profundamente. Todavia, as comunicações entre os dois campos foram suficientes para que a música possa voltar seu interesse para o que diz dela a psicanálise. Dentre essas perspectivas comunicativas, desenvolvimentos teóricos podem ser encontrados em autores que se detêm na questão do objeto musical, como é o caso de David Schwarz e Kenneth Smith.

Smith (2008), em sua tese *Desejo e as pulsões: uma nova abordagem analítica para a linguagem harmônica de Scriabin*, correlacionará a pulsão, conceito basilar da psicanálise, ao discurso musical, classificando diferentes acordes de função Dominante em relação ao seu nível de empuxo para resolução, aproximando o cessar da instabilidade harmônica (função da Tônica) à noção de *objeto a*, considerando o discurso musical como uma representação da

⁷ A compreensão da música como linguagem é também muito debatida (ver CLARK, 1982, sobre as formas sob as quais a música tem sido estudada baseada em parâmetros similares aos da linguagem verbal). Experimentos envolvendo mapeamento cerebral com músicos de jazz realizados pela equipe de Charles Limb, na John Hopkins University, mostraram que as mesmas estruturas cerebrais concorrem tanto para o processamento da linguagem verbal quanto para a improvisação musical: fala e improvisação estão próximos na função de criação de sentido. (LIMB *et al.*, 2014). Teremos isso em conta, sabendo que por mais que isso defina a experiência, não *atua* nela: somente cria determinadas condições.

tentativa de reconstrução deste objeto, próprio da psicanálise lacaniana. Considerado um objeto perdido a partir do corte operado pelo significante da linguagem, este garantiria maior correspondência à satisfação pulsional, e mesmo “perdido” permanece na experiência enquanto ausência, dando as coordenadas e o sentido do desejo humano. Smith propõe então, a partir de um paralelo entre as pulsões e as relações de objeto com a experiência musical, uma análise musical pulsional.

Neste ponto, é necessário fazer a diferenciação entre o objeto sonoro *schaefferiano* e a noção de objeto como compreendida na psicanálise. Na psicanálise, a noção de objeto se refere, inicialmente, à representação mental que os objetos externos assumem. Os representantes, porém, não equivalem ao objeto real, verificável, e assumem lugares particulares em diferentes subjetividades, porque, ainda que calçado num empirismo, ele é, simultaneamente, uma articulação possível num determinado psiquismo. Neste sentido, não se poderia pensar a subjetividade sem que se a referencie à história das relações e identificações objetais (COELHO JR., 2001). A identificação objetual poderia percorrer diversos caminhos, mas recairia sempre na dupla possibilidade de introjeção ou expulsão. “Embora exista a referência a um objeto externo (seio da mãe, o pai, etc.), não há nenhuma garantia de que o objeto visado pelo desejo e incorporado psiquicamente seja o objeto externo real. Incorpora-se, em última instância, uma relação, que passa a produzir efeitos na cadeia de fantasias inconscientes” (ibid., p.42).

Interessado na música enquanto texto e em sua relação com os processos psíquicos envolvidos em sua percepção, dos quais aquela seria dependente, Schwarz (1993) propõe uma aproximação da compreensão psicanalítica da constituição do sujeito para abordar justamente o fenômeno da escuta musical. Dialogando com a proposta de constituição do Eu proposta por Jacques Lacan em sua formulação do *Estádio do Espelho*, Schwarz se debruça sobre as composições *Nixon in China* e *Come out*, de John Adams e Steve Reich, respectivamente, analisando-as de maneira articulada a conceitos e recursos psicanalíticos, para propor uma teoria de subjetivação na música como possível efeito da escuta. Enquanto fenômeno, este processo de subjetivação contaria com a situação da anterioridade particular do sujeito que, naquele momento, escuta a obra. Essa condição anterior, todavia, se encontra articulada aos elementos ofertados pela composição, elementos estes percebidos durante a escuta e que viabilizam o contexto necessário para a subjetivação (vide adiante). Assim compreendidos,

esse processo encontrar-se-ia na intersecção das dimensões poéticas e estéticas⁸ (NATTIEZ, 1984, p.258), pois as estruturas generativas da obra postas em jogo pelo compositor passam pelo filtro do sujeito fruidor, e a organização dos fenômenos sonoros e suas atribuições de ordem ficam a cargo dos mecanismos estruturadores da percepção.

A interação entre a escuta musical e as teorias e conceitos da psicanálise mostra-se assim um campo fértil para a análise musical bem como para a postulação de teorias perceptivas. Uma possível demonstração de como se daria essa interação é o objetivo deste texto. No entanto, antes de adentrarmos ao plano da análise e da teorização, são necessários alguns esclarecimentos, mesmo que sumarizados, de modo a distinguir as compreensões de *eu* e *sujeito*, assim como abordar resumidamente o deslizamento desses conceitos no interior da teoria psicanalítica.

3.1 Sobre a constituição do Eu e subjetivação em Psicanálise

A primeira noção de Eu nos é apresentada na metapsicologia freudiana, num momento inicial de seus textos e ainda não identificada como aquilo que seria, posteriormente, entendido enquanto psicanálise. Em *Projeto para uma psicologia científica* (1895), Freud apresenta um modelo de aparelho psíquico baseado em duas ideias fundamentais. A primeira é que este aparelho seria constituído por organizações neuronais, cujo trabalho se dá de forma associada em três diferentes sistemas (*phi*, *psi* e *ômega* - ϕ , ψ e ω). De saída já se faz necessário dizer que estes sistemas não consistem em localizações físicas, ou seja, não há nenhum sentido denotativo anatômico, ou alguma correspondência concreta à histologia. A segunda ideia que orienta o *Projeto* é a de Quantidade (Qn), vinculada à excitação neuronal e suas possibilidades de fluxo. “Assim, existem neurônios permeáveis (que não oferecem resistência e nada retém), destinados à percepção, e impermeáveis (dotados de resistência e retentores de Qn), que são portadores de memória e, com isso, provavelmente também dos

⁸ Tomando a semiologia musical como o estudo de suas formas simbólicas, Nattiez (1984, p.258) compreende a possibilidade de observarmos na forma simbólica uma constituição tripartite: a dimensão *poiética*, ou as estratégias de criação da obra; a *estésica*, relacionada ao processo de significação realizado pelo receptor; e o nível *neutro*, referente ao vestígio material da forma simbólica. Tratando-se do contexto da análise musical, Nattiez propõe que o nível neutro pretenderia descrever a correspondência às determinações de uma teoria. Vale lembrar que a terminologia poiético, estésico e neutro é de autoria de Jean Molino (Cf. MOLINO, p. 111-164).

processos psíquicos em geral” (FREUD, 1895, p.352). O primeiro grupo se refere aos neurônios ϕ , permeáveis e que não oferecem resistência ao escoamento de energia; o segundo aos ψ , impermeáveis, retentores, associados à memória. Estas relações dos sistemas neuronais com a quantidade de energia são pensadas a partir da noção de inércia, que descreve certa condição neuronal a partir de suas tendências à descarga ou retenção. A comunicação entre estes sistemas neuronais advindas da excitação e a reiteração de determinados percursos entre sistemas formariam *facilitações* (*Bahnungen*).

É nestes termos que inicialmente são pensadas as ideias de desprazer e prazer. O excesso de Q resultaria em dor ou desprazer, e a descarga corresponderia, portanto, à experiência de satisfação. Neste contexto surge a primeira noção de ego trazida por Freud. Entre os estados de desprazer e a marca mnêmica deixada pelas primeiras experiências de satisfação, far-se-ia uma *facilitação* entre os dois polos, podendo assim incorrer em experiências alucinatórias. Esta "verificação" de realidade seria função do sistema ω . O excesso de Q, que resulta no desprazer, faria a memória recorrer à imagem do objeto capaz de cessar tal incômodo (a relação entre fome-alimento, por exemplo).

O problema está no fato de o recém-nascido não ter condição de distinguir o objeto real do objeto alucinado, ocorrendo então uma frustração, já que ele reage ao objeto alucinado como se este fosse real. É para impedir o desprazer decorrente dessa confusão que uma formação do sistema ψ se diferencia e passa a desempenhar a função de inibição do desejo quando se trata de um objeto alucinado. Essa formação é chamada por Freud de ego [...]. Seu objetivo fundamental é dificultar as passagens de Q que originalmente foram acompanhadas de satisfação ou dor (GARCIA-ROZA, 1984, p.56).

As ideias presentes no *Projeto* utilizam termos que posteriormente foram revisitados e modificados. A compreensão dos sistemas neuronais tais como descritos acima não foi referência direta para o desenvolvimento teórico posterior da psicanálise, mas também não chegou a ser negada ou refutada. Naquele que seria considerado o texto pontapé da psicanálise, *A interpretação dos sonhos* (*Die Traumdeutung*, FREUD 1900/2019), as proposições relacionadas às Qns e os neurônios não foram retomadas; porém, surgem respectivamente como resquício nas noções de *desejo* e *investimento*. A tônica, portanto,

muda da catexia⁹ de sistemas neuronais para a decifração de um sentido, sentido que, no sonho, se apresenta articulado à realização de um desejo. “O núcleo essencial do texto permanece sendo, porém, o que ficou conhecido como constituindo a primeira tópica freudiana, isto é, a concepção do aparelho psíquico formado por instâncias ou sistemas” (GARCIA-ROZA, 1984, p.77). Em *A interpretação dos sonhos* Freud retomará a questão da constituição do aparelho psíquico trazendo as concepções dos sistemas *Ics*, *Pcs*, e *Cs* (inconsciente, pré-consciente e consciente).

Ego, ou o Eu, e o sistema *Cs*, porém, não se tratam da mesma coisa. No artigo de 1914, *Introdução ao narcisismo*, o Eu será mais centralmente retomado. Aqui, as noções de energia e investimento se concentram na ideia de libido, que não se refere somente ao desejo sexual e genital adulto, mas influencia toda a gama de desejos humanos, sendo compreendida então como *investimento* possível no *Eu* e/ou no mundo *objetal*. Esta oposição, todavia, não se dá logo de saída. “Originalmente, não existe uma unidade comparável ao Eu; este só se desenvolve muito progressivamente. O primeiro modo de satisfação da libido seria o autoerotismo, isto é, o prazer que um órgão retira de si mesmo” (NASIO, 1988, p.48). Neste contexto, o corpo é compreendido enquanto prazeroso no sentido do estímulo sensorial e, mantendo-se a noção anterior, quantitativa e qualitativa, a história dos investimentos libidinais justificaria uma compreensão em fases de desenvolvimento. Mantendo-se a noção anterior, quantitativa, a história dos investimentos libidinais justificaria uma compreensão em fases de desenvolvimento. Se nos *Três ensaios sobre a sexualidade* Freud já havia se debruçado sobre diferentes tipos de escolha objetal, zonas erógenas, inibições e funções reguladoras, aqui nos são apresentadas as ideias de narcisismo primário e secundário.

A alusão ao mito de Narciso coloca em questão o apaixonamento metafórico pela própria imagem, e encontra na psicanálise referência a esses dois momentos distintos do desenvolvimento libidinal: o narcisismo primário, no qual os objetos investidos são as próprias zonas corporais; e o secundário, que corresponde ao investimento do Eu propriamente dito, perpassado por estes objetos. “A criança sai [do narcisismo primário] quando se vê confrontada com um ideal com o qual tem de se comparar, ideal este que se formou fora dela” (NASIO, 1988, p.51). Desta maneira, a criança abandona a posição do narcisismo primário, auto-erótico, passando a fazer investimentos objetais que deslizam e

⁹ Sumariamente, catexia é uma força ou a energia psíquica que se direciona a um determinado objeto por meio de uma representação. Neste período, como herança de seus estudos sobre as afasias, Freud trabalhava com as noções de representação-objeto (e suas imagens tátil, visual, acústica e olfativa) e representação-palavra (imagens acústica, motora, de escrita e de leitura).

recaem posteriormente no próprio Eu como objeto, o narcisismo secundário. “O Eu tem que ser desenvolvido. Mas os instintos autocráticos são primordiais; então deve haver algo que se acrescenta ao autoerotismo, uma nova ação psíquica, para que se forme o narcisismo” (FREUD, 2010, p.19), algo que justifique que o Eu seja investido.

É na esteira do narcisismo e desta nova ação psíquica que Lacan (LACAN, 1995) propõe o *Estádio do espelho* como recurso para abordar este momento inaugural do Eu em que, por meio da percepção e assunção de sua própria imagem, o *infans* (como geralmente é referida a criança neste momento, anterior à sua entrada no simbólico e ainda aquém do estatuto de sujeito) se dá conta de sua totalidade e unidade corporal. Isso porque a experiência humana é compreendida pela psicanálise como, primeiramente, marcada por uma indiferenciação de si e o mundo, ou como é frequentemente referenciado, um corpo *espedaçado* (JORGE, 2008, p.45). Neste ponto, é de extrema importância que façamos uma distinção entre isso que geralmente identificamos como o Eu auto-reflexivo, referido por Lacan enquanto *moi*, e o Eu como sujeito do inconsciente, o *Je*. O primeiro está circunscrito enquanto possibilidades de expressão do segundo, numa constante tentativa de acordo com os mecanismos de recalque e repressão.

“A função do estágio do espelho revela-se para nós, [...], como um caso particular da função da imago, que é estabelecer uma relação do organismo com a sua realidade ou, como se costuma dizer, do Innenwelt com o Umwelt” (LACAN, 1995, p.100). A diferenciação entre um mundo interior (Innenwelt) e exterior (Umwelt) seria então esta função intrínseca à percepção, que modifica gradativamente a experiência esparramada do *infans* e marca a constituição do Eu enquanto unidade imaginária. A percepção da *diferença* - e sua assunção a partir da representação na linguagem (no significante) - seria então primordial para a constituição do sujeito.

Este momento de identificação da imagem no espelho é uma metáfora para aquilo que seria, na verdade, um processo gradua, uma fase que consiste na identificação da criança com o próprio corpo e a posterior diferenciação desta e o mundo objetal. Neste processo, o próprio Eu torna-se um objeto de investimento psíquico a partir dessa imagem que gradativamente se forma: uma correspondência e anteparo ao narcisismo secundário freudiano. Imagem esta que não é necessariamente relacionada ao campo visual, como sugerem os termos recorrentemente empregados. Se as imagens são parte considerável e preponderante deste processo, seu cerne é o retorno que a experiência com o outro dá à criança, acabando por reiterar sua distinção, num

processo gradativo em que há a captação especular de sua própria imagem a partir de seu "reflexo" (literal ou não) e retorno a partir do convívio com o outro.

No que há de metafórico no Estádio do Espelho, o *outro* surge como suporte para este reflexo, que propiciará a formação da imagem do Eu nesta demarcação das bordas, do contorno do corpo, da assunção de identificações, "numa exterioridade em que decerto essa forma é mais constituinte que constituída" (LACAN, 1995, p.98). O Eu, portanto, não é um dado biológico, mas se apresenta como produto de uma relação dual que, num determinado tempo do processo, passa a requerer o reconhecimento do *outro*. Este processo, que é mediado pela fala e os significantes da linguagem, terá como efeito posterior a emersão do sujeito lacaniano. Há, portanto, uma diferença entre aquilo que se compreende como Eu (efeito desta relação imaginária e dual) e o sujeito (tributário do funcionamento simbólico a partir da linguagem).

Se para Lacan um significante é o que representa o sujeito para outro significante, isso se dá na medida em que *um* significante não apresenta, isoladamente, poder de representação do sujeito e requer, continuamente, a remissão a *outro* significante. Para Lacan, o significante é, de saída, binário, par, parêntese, e o sujeito emerge enquanto *intervalar*, lugar de escansão entre-dois significantes (JORGE, 2008, p. 105).

Na citação de Jorge, portanto, compreende-se de modo claro que o sujeito não é inato: ele se constitui. Os conceitos de Eu, subjetivação e estádio do espelho serão utilizados, a seguir, como possíveis pivôs entre a psicanálise e a análise musical formando espécie de simbiose entre esses domínios aqui inter-relacionados. A emergência do Eu inconsciente, ou seja, a subjetivação, em especial a proposta de uma leitura da subjetivação em música, será fundamentada no texto de Schwarz (1993) complementado com outros autores descritos a seguir.

3.1.2 Subjetividade de Escuta em David Schwarz: *listening subjectcs*

Se o *Estádio do Espelho* é, portanto, geralmente abordado de maneira associada à ideia da imagem ou ao apelo visual da experiência, estímulos aurais também concorrem nesse processo, ou seja, as sonoridades também marcam essa ação construtiva da auto-percepção e

de identificação. “Para Lacan, o *infans* experimenta estruturas imaginárias após o nascimento e antes da aquisição da linguagem. Estas estruturas imaginárias começam com a falta de diferenciação entre o *Eu* (ainda não percebido como tal) e o mundo, e se movem através de diferenciações acústicas e visuais” (SCHWARZ, 1993, p.26). Neste movimento de diferenciação, que caracteriza uma dialética entre alienação e separação desta imagem, entre tomar para si esta determinação que vem na imagem refletida pelo outro e o estranhamento que resulta no distanciamento dessa imagem, começa a formular-se, como que num ponto ideal, isto que vem a compreender-se como o *Eu*.

Mas como isso poderia nos dizer da relação do sujeito com a música? Traçar a relação histórica do corpo com as sonoridades seria primordial, e nesta direção gostaríamos de lembrar que a audição é o primeiro sentido a atingir maturação no desenvolvimento do feto e, portanto, poderíamos inferir que as sonoridades têm íntima relação com esses momentos inaugurais da realidade psíquica. Os desenvolvimentos recentes da teoria psicanalítica propõem que, logo após o nascimento, um dos objetos que constituem a primeira experiência do *infans* seria a *voz materna* (sendo compreendida aqui como a voz de quem cumpre função cuidadora, provedora, vista a condição de insuficiência, dependência e desamparo do recém-nascido). Schwarz aponta que a percepção da voz materna configuraria uma experiência primária do *infans* com o mundo, uma das primeiras maneiras de integração de sua experiência com a realidade; o estado inicial deste processo, porém, seria percebido como uma união, faria parte do *sentimento oceânico* de indivisão eu/outro.

Associada à presença e ao suprimento de suas necessidades mais básicas, a voz recobriria então o corpo do *infans* nisto que Kaja Silverman (1988) denominou *envelope sonoro*. Segundo Silverman, o envelope sonoro seria ligado às experiências satisfatórias do *infans* com a musicalidade da linguagem e, de certa maneira, com o caráter prazeroso próprio ao estímulo sonoro (e às experiências/contato com o outro e o mundo que possuem referenciais sonoros). Esse entorno aural criaria um referente acústico ligado à memória dessas experiências satisfatórias, antes que esta opere a castração simbólica.

A musicalidade da fala, anterior à emergência das significações que ela posteriormente comporta, traria consigo um traço que acompanha a escuta do objeto sonoro-musical: este seria uma possibilidade de recobrar e vivenciar eventos pré-simbólicos, anteriores à instituição do *Je*. “Para nós, ouvir música como uma tentativa, na interioridade da ordem simbólica, de ouvir ecos deste som-ainda-sem-significado, é *construir uma fantasia de subjetividade musical*” (SCHWARZ, 1993, p.25). Como nos adverte o autor em seu texto, o

envelope sonoro é uma reconstituição simbólica, a partir da linguagem, de eventos que seriam pré-simbólicos, anterior à entrada do sujeito na linguagem; nas proposições da psicanálise lacaniana, seriam, portanto, anteriores ao próprio sujeito. Uma das faces do processo de subjetivação para Lacan, ou a emergência do *Je*, sujeito do inconsciente (pressuposto para o *moi*, associado à consciência), está relacionada à entrada num modo de funcionamento simbólico e às impossibilidades de representação do registro da linguagem (assim como a censura a determinadas formações ideativas e outros mecanismos que não serão explorados nesta oportunidade).

NIXON IN CHINA

PIANO-VOCAL SCORE JOHN ADAMS
LIBRETTO ALICE GOODMAN

ACT I, SCENE 1

SCENE 2: (PAGE 52) (ACT I, SCENE 1)

The image shows a handwritten musical score for piano, titled "NIXON IN CHINA" by John Adams, with libretto by Alice Goodman. It is labeled "ACT I, SCENE 1". The score is for piano and vocal, and is identified as "SCENE 2: (PAGE 52) (ACT I, SCENE 1)". The score consists of five measures, with a circled "1" at the beginning of the first measure. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is written in the bass clef. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Fig. 2: John Adams, *Nixon in China*, redução para piano dos compassos 1-5.

Interessado em constituir uma teoria de subjetivação para a música, Schwarz fará então uma transposição desses eventos, recuperando as noções de envelope sonoro e espelho acústico, relacionando-os aos fenômenos musicais. “A questão neste estudo de Adams e Reich é mostrar que a música pode refletir os eventos psicológicos do envelope sonoro e do espelho acústico como momentos em que nos constituímos como sujeitos ouvintes” (SCHWARZ, 1992, p.27). Os fenômenos sonoros poderiam, de certa forma, evocar esta anterioridade de eventos da vida psíquica, isto é, aqueles que precedem a subjetivação - entrada no simbólico que advém com a assunção da linguagem.

Uma possibilidade de compreender ou relacionar a subjetivação é fornecida por Schwarz em sua análise da obra *Nixon in China* (primeira ópera composta por John Adams em 1987 com libreto da poetisa norte-americana Alice Goodman). Schwarz propõe que a ausência de relações dialéticas entre os elementos sonoros que constituem o tecido musical dos primeiros compassos da obra resultaria numa saturação da repetida escala de Lá menor (Figura 2), criando, portanto, uma “ilusão de puro material básico, despido de significação estrutural” (SCHWARZ, 1992, p.30), remetendo à experiência do envelope sonoro pré-simbólico. Esse ambiente sonoro nesse momento introdutório da ópera, ainda não articulado pela percepção de um sentido discursivo, remeteria ao senso de reunião com a musicalidade da voz materna, antes que esta voz seja impingida pelo significado.

A repetição desse fragmento (uma única escala) reiteraria, após alguns compassos, a previsibilidade de padrão que permite, no processo de escuta, certa identificação e alienação *no* material sonoro. Neste sentido, a escala tomaria o contorno de uma totalidade e não de uma condição momentânea dentro da harmonia tradicional cujo desdobramento revelaria uma função cadencial. Essa ausência inicial de oposições e relações dialéticas internas ao discurso musical, assim como a proximidade de uma totalidade que essas ausências evocam, resultaria num simulacro do envelope sonoro, recolocando em cena a experiência primária e pré-simbólica com a voz que representa o sentimento de indiferenciação entre o *infans* e o mundo objetual muitas vezes referenciado como *sentimento oceânico*.

“Cada separação do *eu* e o mundo traz a criança para mais perto da linguagem, da socialização, e a distancia cada vez mais da totalidade que o *envelope sonoro* representa” (SCHWARZ, 1992, p.30). No caso de *Nixon in China*, estes eventos de separação se dariam no momento em que somos arremessados para fora da previsibilidade da repetição inicial. Ao sermos surpreendidos por uma citação wagneriana (ainda que não se a reconheça, nomeadamente, enquanto citação), o ouvinte, que por um momento acreditava-se co-produzindo aquilo que ouve, é então marcado por uma *diferença* entre aquilo que antecipava e o discurso musical realizado (aqui tomado então como marca de alteridade). Esta separação entre Eu e objeto sonoro, efeito da marca causada pela diferença deixada pela convenção, fornece à escuta a ilusão de criação de um elemento estrutural. Desse modo, haveria a saída de um nível pré-simbólico que percebe simplesmente um material básico e caminha ao simbólico no qual as articulações estruturais se fazem presentes; o autor parece tentar

reconstituir a experiência simbólico-simbolizante do zero a partir de uma escuta. Deixo aqui uma questão ainda a ser discutida: esta escuta não carregaria as marcas de uma anterioridade?

É neste movimento de separação entre Eu e objeto (da psicanálise) que o objeto (da música), anteriormente material básico, é alçado à própria categoria de estrutura generativa. Podemos aventar a possibilidade de que, identificado então um primeiro objeto, um primeiro *significante* musical, a partir de então se possa colocá-lo *em relação* e só então podemos dizer da possibilidade de um processo de significação. A instituição de uma binariedade, ou de uma relação dialética entre diferentes significantes, forneceria a possibilidade de instauração de estruturas imaginárias, tais quais no Estádio do Espelho. Adiante, é neste entre-significantes que estaria a subjetividade.

O que realmente marca este momento de ruptura como um espelho acústico é a forma indireta em que Adams cita através de textura, orquestração e harmonia. Se sua música envolvesse citações reais, claramente articuladas, então a oposição binária entre o texto como obra monumental e o ouvinte permaneceria intacta. A citação teria funcionado como clara referência cruzada entre uma obra e outra. A música de Adams reencena um evento sonoro na estrutura de nossa subjetividade através de suas estilísticas pseudo-citações emergindo da própria música - mostrando a convenção social saindo diretamente do envelope sonoro (SCHWARZ, 1993, p.34).

Esta reencenação do *espelho acústico* seria um efeito de determinadas estruturas e representações musicais, mas como nos lembra Schwarz, "não todas e nem sempre". O que é importante frisar aqui é que, a partir de recursos composicionais, que se fundamentam nos modos de reconhecimento e nomeação (repetição, pergunta-resposta, etc), pode-se moldar uma experiência que ressoa o processo de subjetivação tal qual compreendida pela psicanálise, e propõe que tal efeito também se dá, em determinados momentos, como resultado da escuta musical, delineando uma teoria da subjetividade de escuta para a música. O sujeito, para a psicanálise lacaniana, é efeito de uma operação simbólica da qual a linguagem é tributária e, ao mesmo tempo, constituinte.

É claro que precisamos levar em consideração também os marcadores culturais mais diretamente identificáveis que podem incidir na música. Estes, quando for o caso, agirão como balizadores na experiência egóica, reemitindo-os para a instância da linguagem, do posicionamento do Eu diante de um objeto e suas conseqüentes considerações e racionalizações. A escuta de uma peça de inspirações armoriais, por exemplo, pode agir em

diferentes indivíduos como uma remissão que marca uma diferença com aquele que ouve, ou o exato oposto: o reforço na identificação com a *emissão* da mensagem. O desconhecimento de tal característica, porém, não impediria a requisição de significação que é feita pela escuta. Ainda assim haveria *alguma* tendência de sentido a ser experienciado pelo ouvinte, causando ou uma busca na rememoração e associações com experiências prévias possíveis, ou o recebimento da fruição da experiência em seus aspectos mais imanentes, para reconvocar a terminologia de Nattiez. O segundo caso, o mais esvaziado de referências possíveis que não o próprio resultado sonoro da estrutura musical, será abordado em sessão seguinte a partir da noção lacaniana de *objeto a*.

A proposta de Schwarz, portanto, não ignora a incidência dos traços culturais na música, nem do fato de que esta é repleta de (senão constituída exclusivamente por) nossos constructos simbólicos, que nos permitem organizar o conhecimento musical teórico ou representativo, mas leva em consideração que ouvir música é incorporar uma diversidade de processos de escuta, e somente assim poder-se-ia pensar seus efeitos de subjetivação. Esta pode, ou não, fazer remissões extrínsecas ao fato musical, com ou sem o reconhecimento daquele que a ouve: ainda assim seriam processos que emulam uma estruturação psíquica anterior, vista aqui como um *processo* de subjetivação. “Subjetividade, na música, assim como em qualquer outro lugar, é intermitente e audível somente por um momento, enquanto certos limiares são atravessados e enunciados” (SCHWARZ, 1993, p.26).

Tomando como exemplo a obra *Come Out* (1966), de Steve Reich, podemos perceber o processo de subjetivação com o sentido inverso, ou seja, partindo da significação verbal para atingir o som primal pré-simbólico não mediado pela fala. Escutando o trabalho de *phasing* (procedimento de dessincronização ou defasagem) em *Come Out* acompanhamos o deslizamento da palavra, em toda sua inserção no campo simbólico e cultural, até o esfacelamento do significado pela reiteração dos elementos musicais que passam a "se organizar" e se impor à escuta.

O mote dessa composição deu-se no contexto de duas revoltas ocorridas em Nova Iorque em 1964 e 1965¹⁰, revoltas estas motivadas pelo racismo explícito e brutalidade dos policiais do Harlem (BETA, 2016, s.p.). A peça tem início com a frase “I had to like open the

¹⁰ A respeito do contexto histórico-social da revolta *The Little Fruit Riot* (1964) e o subsequente processo *The Harlem Six* consultar o livro de Truman Nelson intitulado *The Torture of Mothers*, publicado pela Beacon Press em 1968. As respectivas entradas (em inglês) na Wikipédia fornecem boa síntese sobre esses movimentos. Daniel Hamm, com outros cinco jovens negros, foi injustamente condenado e cumpriu pena até 1974, quando foi solto após aceitar um acordo com a promotoria admitindo homicídio culposo (BETA, 2016).

bruise up and let some of the bruise blood come out to show them” enunciada por Daniel Hamm e gravada por Truman Nelson (ativista dos direitos humanos que, posteriormente, daria essas fitas a Reich). A frase de Hamm tentava contar a punição física que recebera da polícia na tentativa de fazê-lo confessar ter assassinado uma refugiada húngara no bairro novaiorquino Harlem (BETA, 2016).

A citação é repetida duas vezes e, a seguir, apenas a frase “come out to show them” é editada, por Reich, em *looping*. Todavia, além dos aspectos político-sociais envolvidos na composição da peça, é interessante notar o procedimento de criação usado por Reich. Não se trata de um *looping* simples, mas de um processo de saturação semântica engendrado por um percurso que vai do uníssono à completa destruição do significado literal da frase verbalizada. Essa desconstrução passa pelo eco, imitação, sobreposição de duas, três, oito “vozes” até atingir uma espécie de cluster sonoro no qual a percepção literal da frase não é mais possível. Esse caminho é basicamente viabilizado pela edição estereofônica feita por Reich que, como subproduto, gera ainda um efeito percussivo imprevisto percebido, justamente, pela defasagem dos áudios nos dois canais estéreo. Ao final da obra, que tem duração de cerca de 13 minutos construída a partir de um fragmento de quatro segundos (Figura 3), não resta mais a inteligibilidade das palavras, mas uma música engendrada por inflexões sonoras e o corte rítmico.

Por meio da repetição e sobreposição ritmicamente deslocada, a frase “Come out to show them” (deixar sair [o sangue] para mostrar a eles), pouco a pouco perde seu referencial no campo semântico. Distanciando-se da esfera do significado, gradativamente se torna pura materialidade sonoro-musical. Se o *phasing* em *Come Out* desse a “volta completa” e reencontrasse a diacronia rítmica da palavra falada, seria reinserido no campo semântico. Sairíamos da condição de sujeitos da escuta e retornaríamos à de sujeito da linguagem.

Paralelamente, a obra permite uma série de interpretações metafóricas. A superposição do mesmo fragmento sonoro como o sangue que jorra das feridas de Daniel Hamm, iniciando com algumas gotas (a linearidade da frase em uníssono) até atingir uma profusão de dor, tanto física quanto da injustiça (o efeito do cluster sonoro) poderia ser um exemplo interpretativo que, obviamente, só seria possível a partir do contexto inspirador da obra. No entanto, essa análise da peça indo ao encontro da saturação semântica, saindo do domínio do significado e atingindo um polo pré-simbólico, é uma análise de efeitos-ideais. *Come Out* acaba sendo uma peça de difícil audição completa e ininterrupta, pelo perceptível incômodo e estranhamento que causa.

O efeito de defasagem sobre a fala gravada é por vezes incômodo, reconvocando as defesas do Eu auto-reflexivo e impedindo que este se reconheça e se aliene no objeto sonoro. Este efeito de quase-repulsão causado pelo trabalho com o som é o êxito de uma representação última do horror da cena descrita: um pedido desesperado de socorro e ajuda, que só existe (e se mantém persistentemente negado) sustentando-se na aberração social da injustiça, em sua origem explicitamente racial.

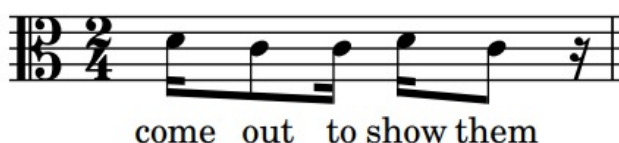


Figura 3: Steve Reich, *Come Out* (1966). Transcrição rítmico/melódica aproximada da frase posta em *looping* durante a composição.

As considerações sobre essas duas obras (*Come Out* e *Nixon in China*) apontam para sentidos distintos de um mesmo processo de subjetivação. Em *Nixon in China*, parte-se do nível pré-simbólico em direção à significação promovida com a mediação da linguagem verbal. Em *Come Out*, o sentido é invertido, pois o referencial linguístico é desconstruído pela saturação semântica e, assim, atinge-se o nível pré-simbólico. Desse modo, seja em uma música estritamente instrumental ou em uma peça que possua alguma referência na linguagem, a chave interpretativa é que surjam elementos sonoros passíveis de terem algum acolhimento de sentido. Se não há oposição, estamos no polo oceânico do *envelope sonoro*. Inversamente, existindo oposição, haverá um vetor de significado entre dois significantes, e cá estamos no campo do sujeito. Esta identificação prescinde de conhecimentos técnicos ou treinamento, mas certamente a familiaridade com diversas musicalidades facilitaria o processo de entrada nisto que seria um modo de subjetivação propiciada pela escuta.

Em *Minimalismo e Psicanálise*, Azevedo (2007) considera, por exemplo, que nesta forte corrente estilística de meio de século o caráter repetitivo, “hipnótico”, causaria um enfraquecimento da instância egóica. A maneira como o minimalismo tece seu discurso e a ausência de elementos de grande contraste causaria um reforço na percepção do ouvinte enquanto sujeito produtor de discurso, encontrando satisfação na própria reiteração discursiva. Percebemos, também, que a forma como o minimalismo trabalha elementos novos, que

surgem internamente ao próprio tecido musical, criando um sentido interno frequentemente unívoco, agregativo, de não-oposição, deixando de convocar o *moi* (sujeito da consciência) a apresentar-se.

Este desinvestimento na instância do eu refrearia, ou ao menos restringiria, o engendramento de considerações individuais a respeito da obra, *in situ*, e das relações do sujeito e do objeto da escuta com o meio sócio-cultural, alterando o *lugar* do qual se escuta. Esse impedimento ocorreria dada a posição de centralização da experiência e auto-reflexão (racionalização e intelectualização) ocupada e exercida pelo *moi*. Todavia, a possibilidade de racionalização e juízo ficaria mantida como um *a posteriori* desta experiência de descentralização: seria possível recobrar e tentar elaborar a experiência pelas vias da linguagem falada, sendo que, a depender desta experiência, ela encontrará maior ou menor grau de tradutibilidade. Valendo-se dos conceitos da psicanálise apresentados anteriormente e tendo por base a proposição de Schwarz da junção destes ao plano da escuta da música, a seguir consideraremos outra obra de Steve Reich com o intuito de melhor ilustrar essa articulação.

3.1.3 Proverb

A partir das considerações anteriores, prosseguiremos com a análise de *Proverb* (1995), de Steve Reich. *Proverb* foi composta para três sopranos, dois tenores, dois vibrafones e dois órgãos eletrônicos. A peça estrutura-se a partir da frase “How small a thought it takes to fill a whole life” (quão pequena precisa ser uma ideia para preencher uma vida toda, trad. livre). A citação é retirada da antologia de escritos de Ludwig Wittgenstein intitulada “Culture and Value” (REICH, 1995, p.3). Percebe-se na obra o uso de procedimentos imitativos e longas notas pedais. Esses procedimentos são explicados por Reich como oriundos da inspiração que teve na Escola de Notre Dame, sobretudo o compositor Perotin (REICH, *idem*). Não obstante, a frase melódica que introduz o material a ser imitado ao longo da composição está organizada numa quase-escala em Si menor harmônica, descendente, cantada por uma única voz soprano (Figura 4) e duplicada por um teclado. Podemos, assim, relacionar a própria ideia transmitida pela frase textual com sua apresentação musical, nisso que seria considerada uma

estrutura básica, simples, do substrato musical: a escala, que neste caso, preenche toda a composição.

A organização em compassos irregulares, que oscilam entre 5/8 e 7/8, não nos permite a percepção e identificação uma rítmica que seria considerada usualmente melódica, atribuindo a essa estruturação métrica um caráter mais prosaico, no sentido de que esta rítmica é oriunda das próprias palavras. Desse modo, o compositor organiza, aparentemente, o parâmetro das alturas e reforça o caráter textual implícito na melodia. Na sequência, este primeiro material (A) é reiterado por uma repetição encurtada, “how small a thought”, que nos permite, enquanto ouvintes, uma primeira identificação e, conseqüentemente, ligação a um objeto sonoro bruto, auxiliados pela condição facilitadora da escala, pura e simplesmente.



Figura 4: Steve Reich, *Proverb*, compassos 1-8.

Em seguida, inicia-se um cânone com uma segunda voz soprano, que se assemelha às pesquisas reichianas com os *phasing* em fita, porém desta vez as defasagens são descritas pela própria partitura, a partir de um distanciamento métrico planejado (Figura 5). O fim desse primeiro duo nos localiza, finalmente de maneira mais perceptível, na tonalidade proposta a partir da sustentação do intervalo Dó#-Fá#, caracterizando uma sugestão de movimento V-I. Segue-se outra repetição, com a adição de uma terceira voz soprano que sustenta um pedal na nota Si para, na sequência, reafirmar a melodia inicial A, e também imitações em aumentação, reforçando o caráter harmônico entre as vozes, com o prolongamento de durações em notas específicas, e dissipando mais fortemente o caráter textual.



Figura 5: Steve Reich, *Proverb*, compassos 12-19. “Defasagem” conseguida pelo deslocamento métrico entre as vozes em procedimento imitativo.

Acentuando-se o caráter melódico, o texto passa a se desligar de seus referentes linguísticos. Mantendo uma relação tênue entre a previsibilidade da repetição canônica da escala e a imprevisibilidade dos tempos e permanências das dissonâncias resultantes, Reich nos mantém naquele limiar pré-simbólico do *envelope sonoro* (este caráter será reforçado adiante, mas retomaremos este ponto) variando entre o esfacelamento do significado literal do texto em sonoridades mais ou menos ásperas e o retorno ao sujeito com a compreensão textual.

Essa recursividade advinda do manejo do material inicial permite-nos vivenciar mais demoradamente as diversas relações harmônicas entre elementos que já foram apresentados, as diversas maneiras pelas quais uma mesma sequência pode, a partir de seus próprios elementos constituintes, interferir-se e modificar-se até que a tensão seja novamente resolvida no intervalo de quinta justa. A adição da terceira voz soprano intensifica tal efeito. O texto, assim, de certa maneira perde sua força enquanto eixo de sustentação (ao mesmo tempo que sustenta o próprio trabalho que está sendo feito: uma única ideia se desdobrando e preenchendo o espaço de uma vida - no caso, a da obra); à medida em que o tecido musical se complexifica e nos convoca ao empenho da atenção em seus elementos, a dimensão simbólico-textual dá lugar a um maior investimento das sonoridades que nos são oferecidos à percepção.

Estaríamos então, a partir das proposições de Schwarz, no polo pré-simbólico da experiência com os sons. A partir de um único elemento estruturante, Reich nos atravessa com as diversas relações possíveis numa lógica ainda interna ao discurso. Mesmo que estas relações se tornem mais complexas, a simplicidade do material inicial e a forma com que é trabalhada permite que a escuta se mantenha associada ao objeto escutado, alçando pouco a pouco o ouvinte à condição de escuta-emissora, dando assim entrada no *espelho acústico*.



Figura 6: Steve Reich, *Proverb*, compassos 58-62. Tratamento em terças e quintas como ponto de apoio, remetendo à sonoridade da escola de Perotin.

No compasso 58, porém, a súbita apresentação de duas vozes tenores (Figura 6) rompe este ciclo: tanto o da previsibilidade musical que vinha se consolidando, como de identificação do sujeito ouvinte e sua alienação ao objeto. O processo de subjetivação ainda em curso é acrescido da interferência causada pelo tratamento "gregoriano" dado a Reich para este novo elemento B, que nos remete imediatamente aos sentidos que nos informa a cultura; emerge do tecido musical a marca do referente simbólico que re-convoca à cena o Eu (*moi*).

Repentinamente estamos ambientados num plano religioso, numa referência externa ao universo musical que vinha sendo proposto até então, re-amarrando o próprio sentido da nomeação da peça: o provérbio e sua dimensão de verdade. Este rompimento da relação escuta-emissão a partir de um referencial extrínseco, culturalmente localizável, nos reintegra à centralização do *moi*, à capacidade de denominar uma possível referência de que "há um outro", este que surge no tecido musical a partir da marca da convenção (neste caso, a inspiração na escola de Notre-Dame), causando uma cisão na experiência a partir da percepção de uma *diferença*.

Reich, porém, opera aqui uma verdadeira vetorização de sentido a partir de signos musicais e linguísticos: se o provérbio e o canto gregoriano estão associados, em nossa vivência e memória (nosso ouvido histórico) às formas sacras de expressão musical, estes na verdade são lembrados e trazidos à tona para depois serem destituídos de seus atuais lugares na cultura. A frase inicial retorna com os trabalhos de aumentação e sobreposição cada vez mais complexos, impulsionados pelo trabalho rítmico que a adição dos vibrafones trazem ao timbre e à textura musical. Se somos reposicionados, temporariamente, como indivíduos da cultura na escuta dos referentes trazidos pelos tenores, logo somos remetidos, novamente, à busca por sentido articulada pelo retorno de A, nas dissonâncias e consonâncias das sopranos: imprevisíveis, porém ainda estranhamente familiares.

A mesma frase inicialmente trazida pelos tenores, aquela que nos remetera ao ambiente eclesiástico, é repetida a partir do compasso 161 pelos vibrafones. Ao mesmo tempo que recorre à familiaridade do material temático, a escolha incomum de timbre para essa re-exposição de (B) arremessa a frase para fora daquela primeira ambientação, nos lembrando que não é, necessária e somente, a organização de alturas e ritmos que configuram o "gregoriano" enquanto signo: é a associação do timbre das vozes masculinas a estes caracteres que nos permitem distingui-lo enquanto um índice cultural e como marca representativa. Ao repetir o mesmo material num instrumento percussivo, ainda que de alturas definidas, Reich acaba por despir o tema de sua batina e institui, dentro do próprio discurso musical, um novo

sentido. O caráter não deixa, porém, de ser dogmático de alguma maneira, no sentido de que propõe sustentar, na sua relação com o texto, uma verdade.

Até então, temos um início no qual somos convidados a produzir o discurso musical *conjuntamente* à escuta, a partir da simplicidade e reiteração de seu material básico. Na sequência, a estranheza das sobreposições, até então, não é limítrofe, ou seja, não faz com que deixemos de nos identificar com o material sonoro, não causa um “impulso de aparte”. Temos, em seguida, a marca da convenção trazida pela referência à tradição “litúrgica”, que depois somos convidados a ressignificar no momento seguinte com o tratamento em bloco do texto inicial. Neste jogo de referentes intrínsecos e extrínsecos, somos convidados pelo discurso musical a produzir uma subjetividade outra, um deslocamento possível. Uma subjetividade de escuta, ou um *sujeito-ouvinte*, como nos propõe Schwarz, como efeito da articulação num sistema simbólico que está, gradativamente, sendo proposto e informado a quem o escuta (que, ao mesmo tempo, tem na recursividade à referência. Reiteramos que isso tudo se dá a nível de *possibilidade*).

Adiante, presenciamos o retorno, como que uma certa insistência, de (B), que gradativamente se dilui na textura de A e cria, com esta, inter-conexões que acabam por modificar seu sentido. A obra não é um todo contido em si, mas usa exatamente a referência extrínseca para que possamos integrá-la a um (outro) sistema simbólico, tal qual está sendo proposto pela peça em sua totalidade. Pouco a pouco, B se desvanece em sua imposição diferencial, sofrendo gradativamente modificações rítmicas e cedendo às proposições “éticas” sugeridas por A, sendo, conseqüentemente, integrado à experiência do sujeito-ouvinte não mais como uma referência externa, que o re-convoque à posição de Eu (moi), mas como resultado já incorporado, interno ao discurso ouvido, na proposição de criação desta subjetividade outra.

É importante, neste ponto, salientar que esta abertura à subjetividade outra se dará dentro das possibilidades que escapam ao Eu ouvinte, como forma de articulação possível do indivíduo àquilo que, nele, não encontra possibilidade de simbolização a partir dos referentes da linguagem. Em última instância, consideramos que este processo será sempre uma articulação entre um discurso outro (musicalmente proposto) e certas precondições dadas pelo modo como está estruturado o *Je*, sujeito do inconsciente do ouvinte. Cada análise interpretativa deste fenômeno seria, então, genérica, no sentido de que os resultados deste processo seriam, no limite, experiências pessoais, próprias a cada sujeito; apesar de estar exatamente em ponte com esta alteridade, precisamente por sua natureza mantém-se sempre

certo grau de intraduzibilidade noutro sistema de simbolização (a linguagem, enquanto descritiva e referenciada por sua própria rede de significantes, se circunscreveria a esta impossibilidade de expressão representativa).

Reich convoca, inicialmente, o significado das palavra; depois acaba enunciando uma ambientação religiosa ao trazer um referente de “qualidades” gregorianas; depois, trabalhando musicalmente aquilo que seria uma metáfora a partir da frase de Wittgenstein, Reich nos conduz ao atravessamento de uma obra de quase quinze minutos baseada e desdobrada sobre a ideia de uma única escala: um único pensamento originário preenchendo a duração da obra.

Aproximando-se do fim da peça, porém, Reich nos lembra ainda que, no encontro destes dois materiais "primordiais" com os quais trabalha (a escala-frase e os tenores de Notre Dame), mesmo que um tenha prevalência, ambos acabam por se afetar: antes do fim, reencontramos A com organizações que ecoam B. Tanto por uma semelhança rítmica, que sugere uma métrica ternária, quanto pela organização em terças que, se em B eram sobrepostas, neste momento surgem como elemento sequencial-harmônico, resultando no intervalo Fá#-Lá#, que finalmente encontra função cadencial e se resolve na quinta justa Si-Fá#.

Isso, por fim, caracteriza a possibilidade de instauração de um *sistema*, no sentido de que são necessários mais de um elemento posto em relação a outro, para que haja formulação de algum sentido possível. Internamente, o jogo de afetações internas entre A e B acaba por ser um protótipo daquilo que acontece também entre discurso musical e ouvinte: afinal a relação obra-ouvinte somente poderia se dar num espaço intersubjetivo. Digamos que numa escuta-ideal o sujeito escuta a partir de um ponto inicial, que será, inicialmente, abandonado em prol da imersão oceânica no som; ele deixa de se escutar, na verdade, para que talvez escute na música notícias de um saber que lhe escapa; este ponto será retomado, por qualquer motivo, após a inserção de um primeiro significante sonoro-musical, que a partir daqui será tomado como, também, musicante: ele tem agência sobre o ouvinte, que em sequência retornará àquele ponto inicial mas desta vez modificado pela experiência deste S1 musical. Este retorno tem como consequência imediata a alteração também da percepção (ou seria melhor dizer, consideração afectiva) de S1, interferindo imediatamente em qualquer recepção possível a um seguinte S2. Como na paleta de um pintor, de onde se parte do isolamento total entre cada cor, mas que após qualquer mistura entre cores, restará sempre uma história traçável de seus resquícios, impossível de ser de fato refeita, mas discernível por seus indícios.

3.2 Intermezzo

Todo evento sonoro-musical suportaria, de certa maneira, a *possibilidade* de leitura enquanto fenômeno. Ainda que extremamente ancorado no decorrer sócio-histórico (que viabiliza o desenvolvimento, estabelecimento e posterior reconhecimento de uma determinada linguagem musical; ou as associações possíveis de certas características instrumentais/tímbricas que, após estabelecidas pelo senso comum, adquirem significados extra musicais, como, por exemplo, a marcialidade dos metais, o romantismo das cordas, etc.), o enganchamento da escuta, dado a partir de precondições de musicalidade individual (que seguem, porém, características gerais), seria então este convite a vivenciar questões que, em última instância, se referem o sujeito da escuta e sua anterioridade. Esta posição, ou situação subjetiva anterior, seria atualizada num sistema simbólico outro, possibilitado exatamente pelo caráter de apresentatividade¹¹ dos elementos musicais, tendo como resultado uma possibilidade de alteração momentânea de posição subjetiva.

As proposições de Schwarz talvez pareçam por demais representativistas, ao tentar associar tão diretamente estruturas sonoras a eventos deste momento arcaico da história anterior ao sujeito, mas lançam luz nos intrincados mecanismos psíquicos da compreensão de um objeto sonoro. Se as mecânicas fisiológicas envolvidas no processo são, por um lado, já conhecidas, talvez esteja neste salto para o (re)conhecimento objetal (e, a partir dele, o vínculo que possivelmente o ouvinte cria com o objeto a partir do investimento libidinal) uma interessante abordagem para os processos de surgimento de sentido como um efeito de subjetivação a partir de um objeto sonoro. Se o sentido é sempre efeito de um sujeito, seria necessário pensar tanto neste sujeito quanto na intrincada relação entre os "significantes musicais" aos quais este é submetido pela experiência de escuta. Esta, aliás, é uma pergunta a se colocar: poderia-se tratar excertos musicais enquanto significantes?

Dizer que o ouvinte, ao escutar uma peça repetitiva (ou que simplesmente cumpra bem este papel de "fisgar" a atenção) se encontra no *envelope sonoro* é uma abstração teórica, uma hipótese a partir de certa semelhança formal entre a fruição musical e este momento anterior do psiquismo, este que seria um pólo semiótico da experiência, que se relaciona às

¹¹ A opção pelo termo é em referência ao pensamento de Susanne Langer, que percebe no símbolo musical um caráter de *apresentação*, em oposição à *representação* da linguagem, o que garantiria ao significante musical uma característica de possibilidade/potência de significação: se ofereceria enquanto materialidade para suportar um sentido, como já explorado anteriormente.

sonoridades do mundo e sua dimensão de satisfação e prazer corporal, anterior ao seu enlace simbólico. Como efeito, essa aparência de similaridade traria uma diminuição de investimento na instância egóica, reguladora da experiência e atrelada à linguagem verbal. Afinal, nessa experiência de escuta-ideal, levamos em consideração que há um hiper-investimento de uma função perceptiva e que esta também está associada a outros mecanismos, como alerta e defesa, reação e reflexo, enfim, manutenção de vida. As sonoridades são parte da constituição que fazemos da imagem e localização ambiental, cujos diferentes estímulos convocam diferentes reações e reflexos, e todo som que exceda um certo limiar dispara uma série de reações corporais que, às vezes, sequer recorre à intelectualização. Imediatamente após um disparo, por exemplo, o que ocorre é susto e auto-proteção, e a identificação de uma fonte e o processo decisório subsequente acabam se tornando secundários e posteriores.

E quando, durante a fruição da obra, porém, ocorre exatamente um rebaixamento da intensidade de todos os outros estímulos, redimensionando assim a escuta? De certa maneira, essa situação já é um recorte na experiência corporal nesta dimensão da resposta ao estímulo, uma arregimentação do corpo como resultado sócio-histórico-cultural. Se há a possibilidade, devida às circunstâncias (seja um concerto, uma escuta caseira, um show, um ritual), do rebaixamento desse estado de alerta que o estímulo gera no corpo, o material sonoro poderia ser vivido como que central (ou centralizante) na experiência. Parece dicotômico, mas se o objeto sonoro se centraliza, o efeito para quem o vive é de... descentralização.

Em *A Negativa*, Freud nos adverte que as faculdades perceptivas não são meramente passivas, como que acontecendo em automático. “O ego envia periodicamente pequenas quantidades de catexia para o sistema percentual, mediante as quais classifica os estímulos externos e então, depois de cada um desses avanços experimentais, se recolhe novamente” (FREUD, 1995, p.270). No contexto da reflexão acerca do juízo e da ação intelectual, a síntese dos estímulos externos situa o indivíduo e o conduz ao agir motor. “Julgar é uma continuação, por toda a extensão das linhas da conveniência, do processo original através do qual o ego integra as coisas a si ou as expõe de si, de acordo com o princípio do prazer” (FREUD, 1995, p.270). Este “sim” que o ouvinte diz ao objeto sonoro revoca, sob certa ótica, o envelope sonoro do qual se utiliza Schwarz e a *afirmação* do objeto como substituto da união e indiferenciação arcaicas do psiquismo. Neste caso de uma subjetividade de escuta, talvez poderíamos dizer de uma emulação de re-união.

Se anteriormente nos referimos a este estado como um rebaixamento da consciência, é porque ainda consta: este material ao qual a escuta se volta fornece elementos suficientes para que ainda assim haja uma organização de expectativa. Talvez pareça redundante dizer, mas há *alguém* que vivencia esta expectativa, portanto a realidade não é transportada para aquilo que se vive à deriva perceptiva, pura e somente; mas sim levemente alterada, direcionada pelas relações entre elementos musicais (e sob a ótica aqui apresentada, musicantes), influenciada por uma estrutura que está sendo escutada enquanto também tecida. Ainda há a articulação daquilo que é experienciado numa compreensão discursiva. “Estar consciente, é, em primeiro lugar, um termo puramente descritivo, que repousa na percepção do caráter mais imediato e certo. A experiência demonstra que um elemento psíquico (uma ideia, por exemplo), não é, via de regra, consciente por um período prolongado. Pelo contrário, um estado de consciência é, caracteristicamente, muito transitório” (FREUD, 1995, p.27).

Retomando ainda a idéia desta espécie de tecelagem sincrônica que acontece no discurso vivido, outro ponto interessante da proposta de Schwarz é pensar que, como resultado dos efeitos de *envelopamento* (por sua remissão a um estado de indiferenciação eu-outro), ocorreria uma espécie de “confusão”, no receptor, no que diz respeito às dimensões *poiética* e *estésica*. Por vezes e em determinadas circunstâncias, a experiência de escuta se daria em ambos os níveis, numa *ilusão de poíesis*, a partir de uma identificação do receptor com um objeto sonoro, decerto pelo caráter costumeiro de determinado substrato musical para determinado indivíduo. Algumas sequências harmônicas, já acostumadas pela escuta (o que quer dizer também: com um repertório interno de representações, soluções cadenciais possíveis, enfim, todo um apanhado mnêmico de vivências musicais que direciona a formulação dessa expectativa), cumpririam exemplarmente bem este papel; assim como, por exemplo, a repetição exacerbada que é característica de determinados gêneros da música eletrônica, na qual se encontram excelentes exemplos da manutenção desta “captura egóica” a partir de uma reiteração satisfatória, por um lado, e a sustentação e prolongamento da expectativa do outro, usando como principal recurso o ritmo e sua subdivisão.

Há um tempo circula na internet um vídeo, desses virais, de um concerto da North State Symphony em que na brusca transição entre segundo e terceiro movimentos do Pássaro de Fogo, de Stravinsky, alguém grita. Stravinsky nos deixa em suspenso, na última e doce frase da *Princesa Khovorod*, tocada pelo clarinete, e com um súbito ataque fortíssimo da orquestra entra na *Dança infernal do Rei Kastchei*. O excesso de estímulo (que, na verdade, é assim recebido mas deve ser visto também como consequência de uma construção formal - caso

houvesse preparação não seria percebido assim, enquanto excesso propriamente dito, mas como desdobramento esperado) exigiu uma resposta que, naquele caso, foi incontável e causou um reflexo no corpo, encontrando descarga na emissão de som. Neste confundir-se com a emissão daquilo que é escutado e na subsequente quebra absoluta da expectativa, Stravinsky relembra e reivindica à plateia a autoria da obra; o grito resposta, consequência desta "invasão" repentina, poderia ser lido aqui como recurso de defesa, uma expressão última de “peraí, estou aqui!!”.

Schwarz nos descreve então esta possível leitura para pensarmos como se dá a relação entre o ser e o som, formulada a partir das noções de *envelope sonoro* e *espelho acústico*. Sua teoria se torna ainda mais interessante se a observarmos a partir da idéia de que, para o *infans*, a materialidade (que já indicia a musicalidade) da voz cuidadora tem uma função crucial na emergência do sujeito lacaniano: ela é o suporte para que haja uma resposta; ou ainda, antes disso, que surja alguém que possa vir a responder. Seria este ponto mítico, intratável da existência, relegado ao esquecimento, que nos faria pensar numa dimensão pré-simbólica de nossa vivência há muito "esquecida". Antes ainda que haja o sujeito, há um Outro, cujos indícios se mostram pouco a pouco na experiência esparramada do *infans*, e cuja voz é marca essencial e suporte inicial. Por isso seu caráter pulsional, por mover, mobilizar o sujeito a... advir.

Lacan nomeia, em desdobramento à compreensão freudiana de desenvolvimento libidinal, os *objetos a* privilegiados como seio, fezes, o olhar, e a voz, descrevendo sua função pulsional enquanto *invocante*. As pulsões poderiam ser descritas como uma força motriz, uma *tendência a*, que atuam concomitantemente como organizadoras e desorganizadoras do sujeito. Este tópico será retomado como tema central no próximo capítulo para abordarmos a noção de *pulsões musicais*, de Kenneth Smith.

Neste sentido, desta semelhança em aparência formal entre mecanismos pulsional e vivência de uma estrutura musical, acaba por ecoar a afirmação de Langer a respeito de uma certa isomorfia entre a estrutura musical e a vida anímica, como se houvesse uma soldagem, uma colagem de formas apreensíveis em que conseguimos imprimir uma marca (afetiva?). Somos seres simbólicos, afinal. Sob esta perspectiva, haveria algo de "transponível", por exemplo, na profusão de elementos numa experiência de estado eufórico como na dança geral de *Daphnis et Chloe*, de Ravel; assim como a melancolia que acompanha o trabalho do luto, marcada pela incômoda e persistente permanência de uma ligação com objeto perdido como

tão bem parece descrever a nona sinfonia de Mahler. O quê efetuará este enodamento, essa "amarração empática" entre *poiésis e estésis*?

O ponto de partida de uma escuta (ainda que se mostre a mais aberta, a mais livre de considerações racionalizadas, ainda que a mais "entregue") conta com uma anterioridade do sujeito. Se a voz tem essa função fundadora, a experiência com a música-obra é posterior, e pode até contar com o efeito de enganchamento dessa voz primordial para passar a atuar, mas é experienciada, ainda assim, por um sujeito que neste ponto já conta com uma anterioridade, uma determinada mediação entre a realidade languageiramente constituída e o vazio, um meio próprio para lidar com o não-senso. Pelo lado da musicalidade, esta anterioridade conta também com uma série de experiências prévias que talvez constem na fruição de maneira latente, organizando e ordenando parte da escuta atual. Este abandono, proposto por essa perspectiva da escuta, da posição de sujeito, não seria um falso abandono? Este ainda passa a se apresentar como uma anterioridade, ainda que conste entre suspenso, parênteses? - mas parênteses aqui como escrito matematicamente, um conjunto em operação com o que segue.

A estrutura musical ecoaria então, de certa maneira, a "organização desorganizada" da vida pulsional a partir de uma materialidade ofertada à escuta, cuja lógica é uma interrogação que se direciona ouvinte -> obra/compositor ainda ser decifrada - ou ainda: a descrição deste deciframento neste tempo da obra. O sujeito se constitui a partir de uma organização de linguagem, cujo movimento é condicionado e atrelado ao que é de ordem pulsional; na música, esta lógica se traduz não somente na *tendência*, que se expressa na função resolutiva da fundamental, mas no cessar de movimento, que, se num primeiro momento parece ser vivido na tradicional *fermata* em que repousa a resolução, se mostra, de fato, em seguida, no silêncio. Pra além da parcial satisfação, como é a sina da pulsão psicanalítica (quer dizer, estar sempre minimamente satisfeita/insatisfeita, numa negociação entre desejo inconsciente e a censura à qual está condicionado do Eu), a fantasia musical se encerra no uníssono e no silêncio que o segue. Como diz Celibidache, numa idéia que vira e mexe aparecerá aqui, "o que acontece quando a música acaba, é que estamos livres".

3.3 Da pulsão ao empuxo de resolução

A descoberta freudiana é tipicamente referida como a revelação do inconsciente, de que há na experiência uma determinação que escapa ao eu, e ainda assim se apresenta atuante nas diversas formações sintomáticas que apareciam na clínica. A atenta escuta freudiana e a sensibilidade perspicaz no trato das histéricas, ponta-pé inicial da psicanálise, levou à postulação de que havia algo de traumático na sexualidade. Assim como ficou claro que o sintoma era uma espécie de metáfora, um enodamento de representações que articulava uma repetição, um retorno a partir de um excesso que não encontrou uma simbolização possível, consciente.

Desta maneira, o texto considerado de partida da psicanálise, *A interpretação dos sonhos*, tenta nos elucidar como o sonho representaria um enigma construído a partir de uma negociação entre a diminuição da censura necessária ao adormecimento e a força de empuxo das ideias latentes que, se aproveitando desta brecha de vigília que se abre, se manifestam num conteúdo cujo trabalho se apresenta de duas formas: ou a condensação, num só representante, de mais de uma idéia, tornando seu contorno difuso, ou o deslocamento de representantes, por uma certa proximidade, a fim de driblar a expressão imediata, e barrada, deste desejo inconsciente. Precisamente pelo conteúdo sexual deste desejo Freud se voltou para a experiência do corpo numa tentativa de reconstituição daquilo que, no mundo animal, identificamos enquanto instintivo. Esta é uma distinção que precisa ser feita de saída (coisa que, aliás, se apresentou como inicial imbróglia tradutório, não só para o português). A pulsão freudiana tem, ao fim, uma relação com o fisiológico, mas no ser humano isso se organizará de uma maneira distinta à finalidade reprodutiva que se apresenta no instinto animal.

Em *As pulsões e suas vicissitudes* (1915), Freud nos lembra que há, ainda assim, uma relação entre as pulsões e os estímulos. “Nada existe que nos impeça de subordinar o conceito de ‘pulsão’ do de ‘estímulo’ e de afirmar que uma pulsão é um estímulo aplicado à mente. Mas de imediato ficamos prevenidos contra igualar pulsão e estímulo mental” (pg. 124)¹². Um pouco adiante, ficará esclarecido o mecanismo básico identificado como agenciador pulsional: “o sistema nervoso é um aparelho que tem por função livrar-se dos estímulos que lhe chegam,

¹² Sobre essa desambiguação pulsão-estímulo, encontramos também que “Por ‘pulsão’ podemos entender, a princípio, apenas o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente, para diferenciá-la do ‘estímulo’, que é produzido por excitações isoladas vindas de fora. Pulsão, portanto, é um dos conceitos da delimitação entre o anímico e o físico” (FREUD, 1905, pg. 159).

ou reduzi-los ao nível mais baixo possível; ou que, caso isso fosse viável, se manteria numa condição inteiramente não-estimulada” (ibid. pg 125). Esta é uma outra forma de descrever o princípio de constância do psiquismo, que se empenha na manutenção dessa homeostase sistêmica. Os estímulos atuantes nas pulsões freudianas estão relacionadas às capacidades sensíveis do corpo, mas ainda antes de entrarmos nesta especificação seria interessante recorrermos às suas características comuns: pressão, finalidade, objeto e fonte.

A primeira, a pressão exercida por uma pulsão (*Drang*), comum a toda pulsão, nos traz a ideia da “quantidade de força, ou a medida de exigência de trabalho que ela representa” (ib. pg 127). Cada pulsão teria portanto como resolução, cessar do estímulo, uma finalidade (*Ziel*), que pode ser atividade de maneira mais objetiva ou menos: “embora a finalidade última de cada pulsão permaneça imutável, poderá ainda haver diferentes caminhos conducentes à mesma finalidade” (ibid. pg. 128).

O objeto (*Objekt*) seria isso que pode responder à requisição que faz a pulsão para atingir sua finalidade; se de partida poderíamos imaginamos que há algo específico que apazigue a demanda pulsional, talvez aqui tenhamos indício da particularidade do sujeito: “É o que há de mais variável numa pulsão, e originalmente não está ligado a ele, só lhe sendo destinado por ser peculiarmente adequado a tornar possível a satisfação” (ibid. pg. 128). Por fim, a fonte (*Quelle*), que neste momento é compreendida como um processo somático, que tem origem no corpo mas da qual só se tem indícios por suas representações possíveis, inferidas por suas finalidades. A proposta teórica trazida por Kenneth Smith procurará fazer uma articulação entre estas características pulsionais e dispositivos encontrados na estrutura musical e na experiência que a partir dela se propõe. Há um pouco mais a dizer das pulsões, porém, antes que sigamos com sua análise pulsional-harmônica.

Neste primeiro momento Freud trabalho então com uma teoria pulsional que fazia uma distinção entre as pulsões de *autoconservação* e as pulsões *sexuais*. Adiante, no desenvolvimento teórico da psicanálise, este dualismo encontrará outra concepção; estes dois grupos anteriores serão compreendidos como pulsões de vida opostas a uma pulsão de morte. O interessante do primeiro dualismo é notar que as pulsões de autoconservação acabam por ter objetos específicos, reais, enquanto as sexuais requisitam uma noção mais ampla de objeto a partir das relações criadas, via casualidade e causalidade, num determinado psiquismo.

Outro ponto que talvez nos seja de interesse, adiante, é pensar que as pulsões não são recaláveis, não são elas mesmas relegadas ao inconsciente, a não ser seus representantes ideativos, aquilo que delas aparece enquanto possível representante psíquico. Já o afeto, nos

diz Garcia-Roza, “é o outro registro em que se faz a representação psíquica. Ele é a expressão qualitativa da quantidade de energia pulsional. O afeto e o representante ideativo são independentes. Os destinos do afeto são diferentes dos destinos do representante ideativo. Não se pode, a rigor, falar em 'afeto inconsciente', a nível inconsciente, o afeto tem de se ligar a uma ideia” (ibid., pg.118). Os representantes ideativos podem, portanto, ser relegados ao "esquecimento", mas os afetos a eles ligados, ou desligados quando recalçados, permaneceriam numa proximidade com a consciência, requisitando uma representação possível¹³.

As pulsões de vida, portanto, estão associadas à uma certa parcialidade, correspondente à diversidades de zonas erógenas do corpo. “O elemento central da concepção freudiana da pulsão é seu caráter eminentemente parcial, especificado por uma fonte pulsional (oral, anal, etc) e por um alvo (a resolução de uma tensão interna)” (JORGE, 2005, pg. 47). Com a mudança da perspectiva dualista pulsional, quando introduz-se a ideia de uma pulsão de morte é colocada, exatamente, esta oposição em relação à parcialidade das pulsões. Se estas permanecem sempre parcialmente satisfeitas, e o deslocamento metonímico do objeto se dá como um prolongamento da fantasia, à pulsão de morte corresponderia um gozo mortífero, não parcial.

A lógica freudiana para a satisfação pulsional portanto é uma associada à presença ou ausência do objeto que corresponda à demanda apresentada. A leitura proposta por Lacan traz uma outra perspectiva, apresentada naquilo que seria, segundo sua própria consideração, o único acréscimo conceitual original: o *objeto a*. Cada parcialidade corresponderia a um *objeto a* privilegiado, primordial, anterior à linguagem, e essencialmente perdido quando da entrada no simbólico. Este seria *objeto causa* de desejo. “Esse desejo só pode ser pensado na sua relação com o desejo do outro e aquilo para o qual ele aponta não é o objeto empiricamente considerado, mas uma falta. De objeto em objeto, o desejo desliza como que numa série interminável, numa satisfação sempre adiada e nunca atingida” (GARCIA-ROZA, 1984, pg. 140).

¹³ Neste sentido, pensando a musicalidade em sua dimensão de *indução*, Sekeff diz que “Daí que seus movimentos sintáticos e relacionais [do discurso musical] têm o ‘poder’ de induzir, de co-mover o receptor, que na escuta acaba por responder aos elementos de expressão postos em jogo por ela, música. Afinal, toda organização dotada de sentido leva o indivíduo a captá-lo, e isso, naturalmente. Desse modo cada inflexão expressiva do discurso musical corresponde a uma sensibilização ativa, afetiva e intelectual” (2009, pg. 113).

Já vimos no capítulo anterior como o eu caminha de uma percepção “esparramada”, indiferenciada do mundo objetual, a priori, saindo deste ponto do narcisismo primário, que é abandonado no período do estágio do espelho a partir da assunção de um corpo que faça unidade. “Aí reside a alienação fundadora do eu, que, para se constituir, se vale de uma imagem que, no fundo, não é ele mesmo, mas um outro: ‘o eu é um outro’, Lacan formula em consonância com Rimbaud” (JORGE, 2005, pg. 45). Essa dimensão da experiência, arregimentada pelo sentido egóico, caracterizado por uma dimensão de certeza, está diretamente relacionada ao imaginário lacaniano. O sujeito do inconsciente, referenciado como *Je* anteriormente, se coloca a partir da inscrição simbólica que, retirando o eu da lógica cartesiana, passa a se apresentar enquanto um sujeito entre significantes.

A experiência esparramada do *infans*, portanto, gradualmente faz esta transposição entre do não-senso desta experiência primária ao sentido imaginário e ao duplo sentido simbólico (por vezes este percurso é apresentado assim, de maneira linear, como uma tentativa de separação descritiva, mas acontecem concomitantemente); *objeto a* mantém-se como falta que orienta o enodamento dos três registros da experiência do sujeito. “O olhar e a voz, do mesmo modo [como objeto que o sujeito perde por natureza], presentificam tal perda, uma vez que representam “suportes que [o sujeito] encontra para o desejo do Outro” (ibid., pg. 52). Este desejo não poderia, por fim, ser encarnado num objeto específico, mas aponta para uma falta estrutural. Acaba sendo portanto um desejo “desnaturalizado”, enredado pela trama simbólica. O início deste processo, na perspectiva lacaniana, se dá a partir da metáfora paterna, prototípica da linguagem: a falta do outro cuidador vista como um significante, portando um enigma que se apresenta ao *infans*, cujo significado encontrado fará uma primeira inscrição simbólica. Esta perspectiva nos aproxima do aforismo lacaniano do “inconsciente estruturado como linguagem”.

A voz aparece aqui como um destes *objeto a* que organizam a experiência a partir de uma radical falta; a musicalidade prazerosa da voz cuidadora surge nesta leitura enquanto perdida, quando esta se recobre gradualmente pelo significado a partir do corte consonantal¹⁴ que fará dar indícios, depois, aos significantes da linguagem falada. Há portanto uma espécie de *continuum* (termo que insiro aqui para dialogar, adiante, com a perspectiva de Boulez sobre o espaço musical), presente na voz, que estaria relacionado ao envelope sonoro, tal qual

¹⁴ “[...] num plano totalmente diverso, o da articulação significante, os fonemas mais fundamentais, os mais ligados ao corte, os elementos consonantes do fonema, são, em sua reserva mais basal, essencialmente modulados a nível dos lábios”. Lacan, *Seminário 10*, pg. 254.

abordado no início do capítulo, esta experiência tão anterior que só nos é possível recobrar via articulação de linguagem. Seria um dos pontos míticos da experiência do ser. Há de se lembrar porém que o “corte”, na experiência do *ainda a advir sujeito*, se dá inicialmente pelo sinal da angústia, nas primeiras interrupções desse estado de “plenitude de infans”. A intermitência entre ausência angustiante e presença que aplaca este estado de desamparo, condição humana inicial, fará as primeiras requisições simbolizantes. Dali partirá todo o “maquinário associativo” que estrutura o psiquismo, cuja organização de linguagem se expressa nas mais diversas produções humanas. Da fala ao que se revela no não-dizer; do sonho à música.

3.3.2 As pulsões musicais, sob a perspectiva de Kenneth Smith

Kennet Smith, que propõe o termo *musical drives*, inicia sua tese trazendo talvez uma das mais importantes considerações lacanianas a respeito da teoria pulsional, a modificação de uma perspectiva puramente corporal das pulsões: “A principal assunção que Lacan desmonta é que as pulsões seriam estas energias corporais primitivas e inconscientes, ao mostrar como a pulsão funciona no interior do ambiente cultural e é estruturada através da relação com a ordem simbólica, primariamente na forma de linguagem” (SMITH, 2008, pg. 12). A partir do contato com o Outro, sujeito passa a articular isso que seria pulsional de maneira discursiva, mas não naquilo que ele *enuncia*: função do eu, o enunciado é, também, lugar do engano. Dizer que o desejo se organiza discursivamente é convocar à cena o sujeito da enunciação em sua agência desconhecida, inconsciente. De certa maneira a pulsão se localiza no campo do sujeito, e o desejo, no campo do Outro, da ordem simbólica. Neste sentido, o autor proporá uma articulação entre as propriedades pulsionais e a harmonia musical, modulando uma apropriação de suas características fundamentais em perspectiva com aquilo que pode ser denotado de uma estrutura musical, fazendo um breve apanhado de considerações a respeito da experiência de escuta e elementos constituintes do tecido sonoro:

“Ernst Kurt analisou as ‘ondas de energia’ que a música excita, observando o cromatismo como ‘vontade’ - ‘um ímpeto em direção ao movimento’, ‘energia potencial’; Leonard Meyer nos ensinou como as

‘tendências’ musicais operam na expectativa do ouvinte; Fred Lerdahl, seguindo seu trabalho com Ray Jackendoff, formulou modelos matemáticos para a ‘tensão’ musical; Daniel Harrison analisou as ‘descargas’ a partir da harmonia funcional neo-riemana; Schenker usou linguagem similar em 1935: ‘a linha fundamental significa o movimento, esforçando-se em direção a um objetivo, e por fim a compleição de seu curso. Neste sentido percebemos nosso próprio impulso de vida no movimento da linha fundamental, uma completa analogia à nossa vida interna’. E novamente, ele afirma, ‘[cada altura] possui o mesmo e inerente senso de urgência de procriar infinitas gerações de harmônicos’. Particularmente interessante neste sentido é a tradição analítica russa: Milka usa o termo ‘tyagatenie’ na década de 60, que, como Khananov mostra, significa ‘empuxo a’, ‘necessidade de resolução’ e ‘urgência’; Gregory Conjus, contemporâneo de Schenker, escreveu sobre o ‘ato de vontade criativa’ na harmonia, cunhando o termo ‘pulsão de onda’ em referência à ‘vontade de poder’ nietzschiana e ao ‘elan vital’ de Bergson. O que são impulso de vida, energia, tensão, urgência, tendência e descarga senão teorias da pulsão freudiana sob quaisquer outros nomes?’ (ibid., pgs. 13-14).

É a partir desta primeira associação entre a pulsão, e como esta poderia ser encarada a partir do discurso musical, que Smith começa a traçar sua proposta. Inicialmente aproximando-se elementos da estrutura musical com as ideias de *pressão, fonte, origem de estímulo, objeto e objetivo*, nos mostra como o tecido musical atua no psiquismo daquele que escuta e, ao mesmo tempo, como estas possibilidades se dão a partir dos constructos sociais.

Na harmonia funcional, se pensarmos a partir da tríade-tônica, o que há é uma homeostase, um equilíbrio sistêmico interno que, ainda que não seja meramente estático, pois, apesar de já colocar três termos em relação, não faz necessariamente um empuxo a nenhuma direção. É precisamente a possibilidade de que se instaure uma dissonância que causará este impulso de movimento a partir da pressão que esta adição exerce. Aqui, Smith localiza a *Drang* psicanalítica, nesta requisição, que causa esta incômoda pressão que a estrutura musical impõe, de certa maneira, ao ouvinte a partir da escuta. Para o autor, esta característica estará, portanto, necessariamente associada à função de dominante, que poderão ter diferentes gradações de ‘pressão’ a partir de suas características constitutivas. Uma dominante com sétima seria o protótipo de algo que se intensifica ao nos aproximarmos de acordes que apresentem alterações cromáticas. Também influenciariam as disposições dos acordes em suas configurações alteradas. Esta perspectiva sobre a função de dominante é ponto central da tese de Smith.

A respeito da fonte (*Quelle*), seria necessário compreender a distinção entre o estímulo externo e interno de excitação. Smith propõe que a sintaxe à qual somos mais acostumados, a dizer, uma simples formulação cadencial, representaria esta exterioridade que se apresenta gradativamente ao sujeito da escuta, em sua experiência de vida, pela “convenção melódica e

nas práticas harmônicas” enquanto caracteres da ordem simbólica lacaniana, esta outridade que se apresenta como exterioridade porém enquanto constituinte, traduzida na ideia de êxtimo, expressão que brinca justamente com este "estranho íntimo” ao sujeito. Objeto e objetivo/finalidade (*Objekt e Ziel*) teriam representações um pouco mais diretas, se pensarmos na harmonia mais tradicional. Um simples V7 teria um objeto claro, a tônica, e a descarga de tensão como finalidade. Quando entramos no terreno um pouco mais movediço que começa a se estruturar a partir da complexificação da harmonia, porém, é que o assunto começa a ficar realmente interessante. O acorde de trístão poderia ser considerado como um marco neste sentido. Ou, ainda adiante, como percebe Griffiths (1978), o prenúncio da música moderna percebido no *Prélude à l'Après-Midi d'in Faune* de Debussy, cuja composição, como nos lembra o autor, é cronologicamente avizinhada da sinfonia do *Novo Mundo*, de Dvorak e da *Patética*, de Tchaikovsky. Não seria, porém, somente a linguagem harmônica que se renova, mas sim uma forma de construção discursiva: “Debussy apodera-se de uma ideia que hesita e se volta duas vezes sobre si mesma antes de se desenvolver, incerta e portanto imprópria para uma elaboração ‘lógica’ à maneira ortodoxa” (ibid. pg.9).

O que aparece de maneira um pouco velada nesta afirmação é uma mudança de perspectiva gradual que se estabeleceu na linguagem musical, principalmente ao longo do século XIX e apontando para a virada de século. Se de alguma maneira a música, ainda que não figurasse nada, oferecia uma representação ao público ouvinte, nos aproximamos gradativamente de uma apresentação de algo a um *espectador* que começa a figurar nesta posição no limite do termo. A apresentação da idéia deixa de ter contornos e limites claros, como na estrutura arquetonicamente classicista, e passa a se desenvolver como uma *demonstração de apresentação*.

Retomando a perspectiva de Smith sobre como a música pode, enfim, co-mover aquele que escuta, o autor nos diz que esta propicia uma formulação fantasística, ambientada no espaço sonoro, partindo do pressuposto de que a fantasia é o suporte para o desejo; sua perspectiva se baseia na harmonia mas creio que esta concepção poderia ser extensível a todo elemento sonoro do qual se poderia depreender quaisquer tipos de relação. Há uma tendência percebida, a partir das musicalidade, de um ponto desejado para o qual aponta a estrutura e vislumbrado pelo sujeito da escuta a partir do manejo do ritmo, das intensidades, harmonia, timbre, condução melódica, etc. E, a depender do período e da linguagem que nos propusermos a analisar, teremos diferentes modos de relação que se apresentam no interior de um discurso musical-musicante.

A harmonia mais próxima da tradicional aposta precisamente na antecipação que faz o ouvinte, tornando-se uma escuta egoicamente aprazível. Aos poucos a música tende para um outro lugar, apostando na multiplicidade direcional que poderíamos resumir na representação V09. Os compositores passam a brincar, exatamente, com a possibilidade de, no mínimo, um duplo sentido. Na imagem abaixo (Fig. 7) acompanhamos a análise proposta por Smith para um trecho do *Poema* op.71 de Scriabin, e sua multiplicidade direcional cuja condução retira o sujeito da escuta de seu lugar egóico, demonstrando que o sentido da música não é o seu sentido, requisitando assim uma abertura para a alteridade. A possibilidade de que haja uma contradição ao sentido que o Eu formularia. A linha central concatena as notas estruturantes; acima, as tendências de resolução possíveis e decerto aguardadas; abaixo, as conduções que efetivamente acontecem.

The figure displays a musical score analysis for five measures of Scriabin's *Poema* op. 71. The score is organized into three horizontal systems. The top system shows the original notation with treble and bass staves. Above the treble staff, four chords are labeled: G, A, G, and B^b. The middle system consists of five vertical boxes, numbered 1 through 6, which represent the structural notes of the chords. Arrows point from these boxes to the corresponding notes in the original notation. The bottom system shows the actual resolutions of the chords, with labels F, G, F, and C below the bass staff. A final chord, labeled C[#], is shown below the bottom system. The analysis illustrates the complex harmonic relationships and resolutions between the chords in the original piece.

Fig. 7, esquema apresentado por Smith para análise de tendências dos compassos 1-5, op. 71

A partir disso, o autor desenvolverá uma longa exposição das diversas tendências de dominante, assim como também classificará isso que está propondo como *pulsões musicais* de acordo com a intensidade de impulso resolutivo, observando uma gradação da pressão

exercida por cada tipo de estrutura harmônica. Neste jogo de interposições que se estabelece para quem escuta, Smith apontará, a partir das perspectivas de polos semiótico e simbólico de Julia Kristeva, esta constante ponte que se alinha entre dois campos a partir do caminho que se traça principalmente a partir das conduções de baixo, baseadas em quartas e quintas alteradas (princípio que encontra seu ápice, na linguagem de Scriabin, na estruturação do acorde de Prometheus), caracterizando uma “mobilidade que a consciência experiencia entre dois campos, se movendo em direção à completa imersão na ordem simbólica que gradativamente se estabelece” (ibid., pg. 38).

Ancorada, porém, numa anterioridade, que é precisamente o que possibilitaria qualquer apreensão de sentido, mesmo que este se revele, ao fim, diferente daquele suposto inicialmente pelo sujeito da escuta. Seria a transposição do sentido imaginário, unívoco e estanque, que poderíamos resumir na $fD7 \rightarrow T$, à abertura de sentido $fV09 \rightarrow (?)$ causado pela alteridades que se apresenta via discurso musical. Smith, a partir de uma série de análise matemáticas da constituição dos acordes de dominante, propõe então uma taxonomia a partir das diferentes gradações de tensão criadas. O interessante é que, nestas gradações, modificam-se também as possibilidades de resolução, e são sempre colocadas como uma tendência. Portanto em sua “análise pulsional-musical” o que está em jogo são as implicações de direcionamento de sentido que se pode determinar a partir do dado harmônico. Isso que fará um empuxo, segundo ele pulsional, será traduzido na esquematização que se estabelece gradualmente na intrincada trama do tecido musical e que se traduzirá numa vivência fantasística deste (outro) tempo proposto pela obra.

Adiante, o autor nos proporá uma perspectiva no qual fica evidenciado o trabalho de multipolarização de sentido efetuado no modo de escrita de Scriabin mas que, de modo geral, serve como perspectiva para toda uma tendência de época, traduzida de diferentes maneiras de acordo com a autoria pessoalíssima de cada compositor. Trago em exemplo somente o fim do Poema do Êxtase que demonstra gradativamente o desvelamento da função da Tônica a partir da reorganização cadencial nos moldes mais típicos. Há somente uma resolução satisfatória, no início do poema, em dó maior. Adiante, discurso segue por quase seiscentos compassos, que se traduzem numa média de vinte minutos de duração, sem nenhuma resolução típica, somente pontos mais ou menos estacionários em que são percebidos enquanto resolutos acordes que, no geral, seriam compreendidos como dissonantes no interior de uma harmonia mais tradicional.

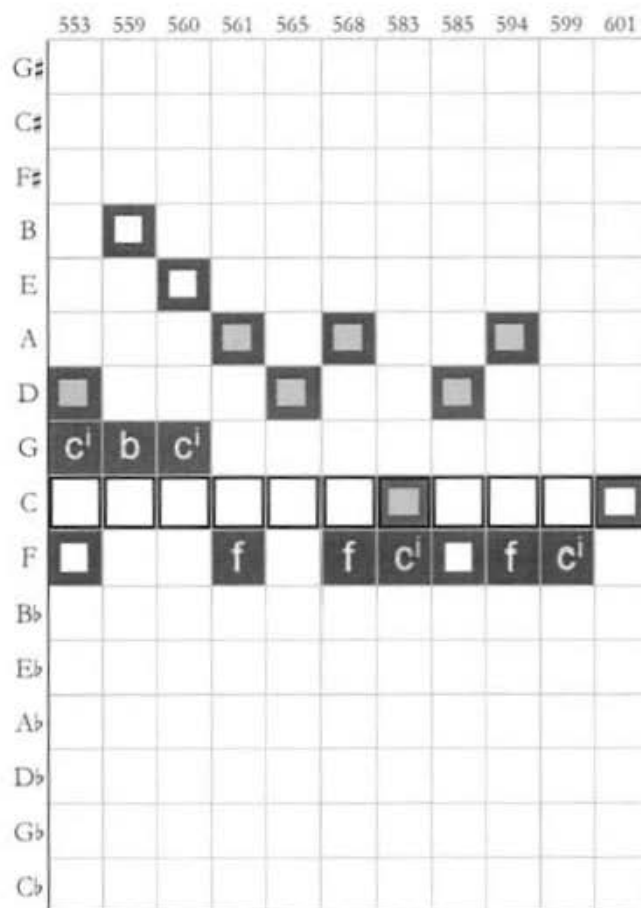
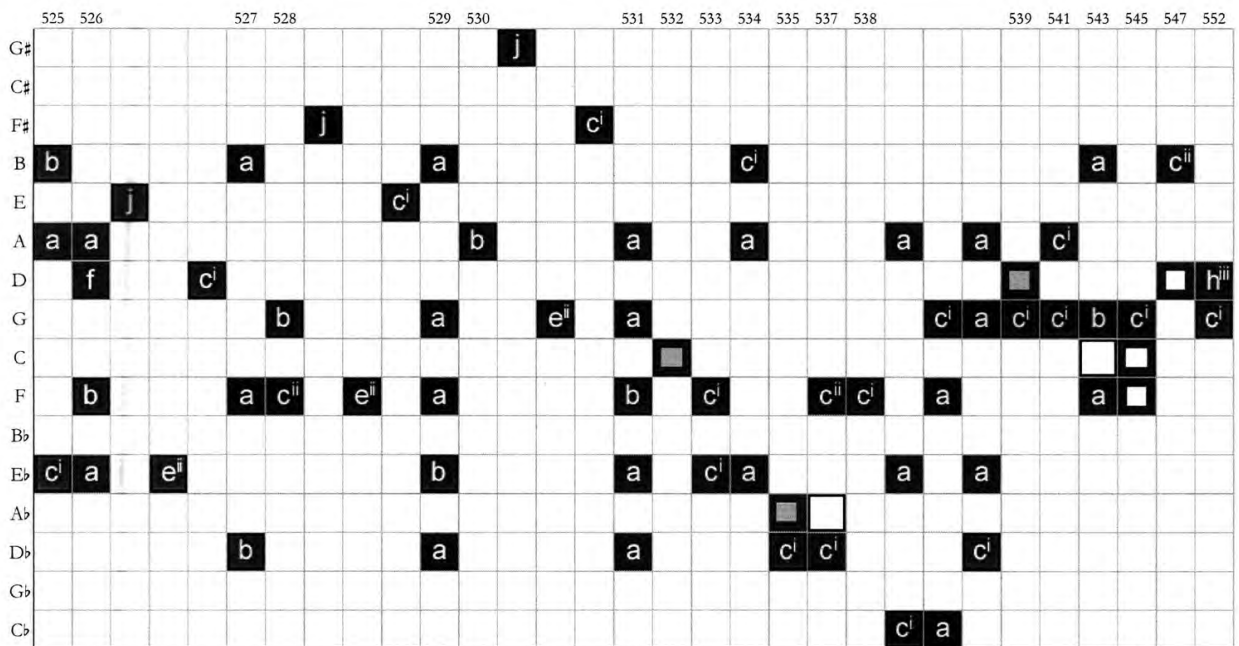


Fig. 8 Análise das sobreposições de tendências do trecho final do Poema do Êxtase, proposta por Smith, baseada em sua taxonomia dos diferentes graus de empuxo de dominante

No quadro acima (Fig.8), acompanhamos o desenvolvimento harmônico do fim da peça. O sequenciamento horizontal representa a sucessão dos compassos, e o preenchimento do quadro se dá com a taxonomia harmônico-pulsional proposta por Smith, de acordo com sua força de empuxo resolutivo, sendo a fileira vertical, à esquerda, a disposição das tônicas para as quais apontam cada um desses tipos de dominante. Acompanhamos assim como o discurso musical se alinha, a partir dessa sincronia de uma diversidade de empuxo parciais a diferentes tônicas, gradativamente na formulação desta tônica em Dó que, finalmente, após uma cadência plagal, contrastante com toda a complexidade harmônica anterior, se apresenta. Smith propõe que a tônica, enquanto aquilo que organiza o discurso musical, representa, no interior desta linguagem específica, o *objeto a* lacaniano. Objeto *causa*, justificando, assim, a interrogação que aparece como título de outro artigo seu, “*ciência de amor tonal?*” (SMITH, 2011), ao continuar desenvolvendo sua leitura da linguagem de Scriabin, ainda pelo aspecto harmônico, mas lembrando que “tais pulsões operam em vários parâmetros - melodia, ritmo, condução de vozes, etc. [...] Na música, como argumenta Rameau, a necessidade por uma sonoridade dissonante a ser resolvida impulsiona toda a música tonal” (ibid. pg. 239). Todo elemento musical que causa o que a dissonância causa à harmonia, quer dizer, uma “perturbação” sistêmica, um despoite da diferença, um tensionamento, enfim, todo elemento poderia ser lido como que fazendo similar empuxo resolutivo.

Sobre a diversidade do direcionamento, quando pensamos num tecido musical ambíguo, que como diz o autor “é o verdadeiro presente da música do século XX” (ibid. pg. 256) poderia-se pensar na sobreposição de tendências como uma ferramenta de composição a ser usada de diversas maneiras, mas ainda dentro do universo harmônico, Smith nos traz diretamente o exemplo da politonalidade, como a usada e defendida por Bartók:

politonalidade existe para os olhos, quando alguém olha para tal música. Mas nossa escuta mental, novamente, selecionará uma tonalidade fundamental, e projetará as notas das outras tonalidades em relação a esta selecionada... ela irá simplificar a matéria ao reduzir o labirinto de tonalidades a uma principal’ (Bartok, 1976, pg. 365-366). Enquanto a intuitiva teoria de Bartok parece rudimentar, ele replica precisamente o processo narrativo com o qual compõe Scriabin. Mas enquanto, para Bartok, esta seleção de uma ‘tonalidade fundamental’ entre múltiplas escolhas politonais é responsabilidade do ouvinte, é Scriabin, ele mesmo, assumindo o papel de coordenador de nosso desejo musical, quem guia a escuta através do ‘labirinto’ das pulsões [*drives*] enquanto elas são atraídas em direção ao objeto tônico (SMITH, 2011, pg 247).

A partir da análise conduzida das peças *Désir* e *Caresse Dansée*, Smith aponta para o caráter erótico presente na música de Scriabin, traduzida na multiplicidade e parcialidade presentes nas diferentes tendências que se apresentam musicalmente e seu manejo na criação

particular deste compositor; em suas conclusões, retoma a questão inicial ecoando Sabaneyev, biógrafo de Scriabin: se há uma ciência de amor tonal em Scriabin, este amor não faz referência a um ideal romântico mas sim ao amor em sua “vertente erótica”, e conclui que “este tipo de análise pulsional tenta caracterizar os muitos potenciais harmônicos oferecido num determinado momento. Apesar de muitas das implicações contidas em um de seus complexos de acordes não serem realizadas, elas proliferam, todavia, tão certamente quanto as pulsões que perpetuamente procuram - às vezes em vão - motivar o sujeito humano” (SMITH, ibd. pg. 257).

Sekeff explora também as relações possíveis entre a música e a subjetividade, balizando a criação e a escuta musicais com as pulsões, o desejo e a fantasia. Se o impulso do compositor vem do movimento pulsional e a necessidade de deslocamento, gerando a necessidade de criar, do ponto do ouvinte há, também, este enganchamento pulsional e a vivência de um discurso outro, que se oferece na obra. Em relação ao desejo, lembrando a impossibilidade de encontrar nos objetos plena satisfação, a autora nos diz: “Música articula-se assim com desejo (desejo de “outra coisa”), que estruturado inconscientemente pulsa em direção à fruição de um objeto tido como fonte de satisfação plena mas que se encontra perdido desde sempre. Se o que marca o desejo é a falta e se o que falta é o seu objeto (que nunca pode ser realizado), procurando reeditá-lo pela via da repetição acabou-se por inventar a arte, o amor, o mito, a música” (SEKEFF, 2009, pg. 136). Sem recorrer, necessariamente, aos exemplos possíveis à análise, o texto de Sekeff remete aproximadamente à leitura da experiência do discurso musical proposta por Smith, como que no entorno de uma falta estruturante, e ainda recoloca a importância das qualidades criadoras de sentido da música. “Linguagem orgânica e lúdica, articulando mundos possíveis e favorecendo uma escuta do desejo, a música se nutre da fantasia e do imaginário, do compositor e do receptor [...]” e adiante “Do mesmo modo que a fantasia possibilita seu desnudamento pela análise, assim também ela possibilita seu atravessamento pelo exercício da música, moralizando a relação sujeito/objeto bem como reposicionando o sujeito em sua relação com o Outro”. Neste sentido se desenvolve o próximo capítulo, na tentativa de explorar mais afundo tais idéias a partir do diálogo tanto com propostas já aqui apresentadas, bem como colocações de outras autorias que tangenciam estas perspectivas.

4 Na direção de uma fantasia de escuta, *ma non troppo*

— enquanto isso,
um poema adentra o corpo
e trapaceia a morte¹⁵

As possíveis associações entre a análise musical e os conceitos de subjetivação, estágio do espelho e envelope sonoro aqui apresentados têm, também, a intenção de trazer à discussão novas formas de compreensão para a música. Uma escala, como as aqui consideradas nos exemplos de Reich e Adams, com a abertura ao campo da psicanálise e articulação com os conceitos provenientes desse domínio, adquire outra significação para além de alguma terminologia convencional dependendo da taxonomia usada pelo analista musical. Dessa maneira, no lugar de simplesmente ser classificada como escala em modo x ou y, essas formações sonoras serão compreendidas a partir dos efeitos que impingem àqueles que as percebem.

Há uma diversidade de relações ainda a serem exploradas entre a estrutura musical (a dizer, a intrincada trama que se revela na tétrede harmonia/melodia/ritmo/timbre) e a subjetividade. Entretanto, compreendemos que articulações entre esses campos de estudo podem contribuir para ampliar modos de entendimento sobre como se formula a significação em música, ou melhor dizendo: a percepção de um sentido neste trabalho com um som organizado. Esta organização, é claro, principia-se nas mãos do compositor (para delimitarmos aqui um ponto de partida neste ciclo ovo-galinha), mas se prolonga como condição-condução necessária a uma escuta. Com a exceção dos casos graves de amusia, é da musicalidade comum organizar, *in situ*, durante a escuta, o que se ouve. Se abordarmos essa organização como um efeito do que se chama de sintaxe musical (como faz Zbikowski), ou pela psicologia da música (Sloboda, Juslin, etc), ou seja a via que for, teremos respostas diferentes.

Trazer a aproximação com a psicanálise é uma abordagem dentre as possíveis, sendo que neste campo, efeitos de significado e sentido são uma condição de que haja sujeito, um

¹⁵excerto de Fabiano Calixto, em Fliperama.

sujeito entre significantes; e o que este sentido aponta é a direção, as coordenadas, do desejo inconsciente deste sujeito; desejo que, tentando resumir por uma de suas facetas, poderia ser descrito como de re-união, de reencontro com um objeto que não se inscreve na linguagem, que se apresenta ao sujeito a partir das típicas expressões do inconsciente, em suas repetições, lapsos, sonhos e chistes. Para o sujeito compositor, trabalhar com as sonoridades é uma forma de lidar com a angústia, a criação em contraste ao vazio da experiência. Do ponto de vista da psicanálise, um fazer sublimatório, pois trabalha com o desvio de alvo. Na sublimação, um dos destinos pulsionais (como vimos no capítulo III), efetua-se uma substituição, abandonando-se assim um objeto de origem sexual a partir do investimento feito na criação artística ou objeto reconhecido e valorizado (MENDES apud. JORGE, pg. 56, 2011).

Segundo Sekeff (2009), os modos de fazer do compositor aliados à técnica são expressões do processo secundário freudiano. Como vimos no segundo capítulo, na compreensão tópica do aparelho psíquico em suas “estratificações”, o sistema inconsciente seria regido pelo processo primário, no qual participam Qns em livre deslocamento, transitando entre diferentes representações. No processo secundário, associado ao Pct-Cs, há um trabalho de retenção, o escoamento não é livre por causa da evitação do reencontro com determinados representantes. Na negociação entre desejo Ics e censura Cs, a satisfação é adiada, e esse “adiamento” pode se configurar das mais diversas maneiras. “A criação da obra musical subentende essa alternância, com o compositor submetendo o processo primário ao domínio do processo secundário, fixando-se na representação de um texto racional e tecnicamente elaborado. O resultado é sempre um discurso de sentido mas sem ‘significado’ dada a característica aconceitual de que a música é dotada” (ibd., pg. 109).

O despoite da autoria, talvez, ficaria a cargo daquilo que, à revelia do sujeito, insiste em comparecer no discurso criado, pois como também nos lembra Sekeff, “[...] na criação musical há sempre uma ingerência do processo primário no secundário, além do que técnicas assemelhadas ao deslocamento e condensação, figurabilidade e duplo sentido, são utilizadas pelos músicos em suas obras” (pg. 107). Estes últimos são lembrados pela autora exatamente pela similaridade de procedimento nos funcionamentos do psiquismo, que vemos exemplarmente no trabalho dos sonhos: com os recursos de deslocamento e condensação de representantes (ou deslizamento metonímico e metafórico), exprimem-se de maneira velada as ideias latentes, não manifestas, na reconstituição que o sonho faz do desejo do sonhador. Há assim uma estratificação de camadas de significação, de sentidos reveladores do desejo, do qual se tem notícias pelas “lacunas” na diacronia da fala; pensando no caso da música,

podemos pensar ainda que há uma diacronia (melódico-rítmica na maioria das vezes) implícita numa sincronia (harmônico-ritmica).

Retomando a idéia do processo secundário implicado no caso do compositor, neste “como fazer” que passa pelo julgamento crítico e pela técnica, revela-se sempre algo de pessoal “tensionando” o purismo; neste *como lidar* com a matéria bruta do som, instaurando uma órbita em que a gravidade aponta para a tônica, criando-a e desvelando-a pouco a pouco, como um escultor que gradualmente revela uma imagem, revela-se o método mais íntimo do compositor; e talvez, pela via da escuta, ele empreste ao sujeito ouvinte um outro saber-fazer com este vazio que se cria. A tônica enquanto *objeto a* é *causa* do discurso do desejo, e no caso da música fica ainda mais claro como é *efeito* do próprio discurso (também o é no caso do sujeito da psicanálise, mas na música essa concomitância efeito/causa fica mais objetivada na expressão D7; mas se assim resumo, como vimos na proposta de Smith não é tanto a direta resolução de uma frase em sua fundamental que caracterizaria essa escuta mobilizada pela idéia do sublime, mas um modo de experiência a partir da escuta com o trabalho de “feitura” de um significante.

Ainda sobre este aspecto de trabalho e investimento, relacionado ao processo secundário e a criação do compositor, Dolto nos elucida sobre a função da expressão criativa na clínica infantil, sob esta perspectiva da forja uma representação possível. “É através dos volumes representados no espaço, volumes que são o suporte de uma intencionalidade, que a criança se expressa. De início, ela parece desenhar uma cena; mas na realidade, pela maneira como ela própria interpreta, fala de seu desenho, prova que por meio desta encenação gráfica ela mediatiza pulsões parciais de seu desejo, em luta com pulsões parciais de seu desejo em um outro nível. Tais níveis da psiquê são o que Freud descreveu como 'Eu', 'Eu Ideal' e 'Super Eu’” (DOLTO, 2017, pg. 6). O recurso ao desenho na análise infantil é o que a autora caracteriza como uma modelagem, forma de constituir um suporte representativo ao conflito. Neste caso, a real importância do conteúdo de suas formas vem pela interpretação que é tecida no momento da análise pelo próprio sujeito e realizada de maneira falada. No caso da música, a não ser num trabalho de levantamento de poíesis feito a minúcia pelo próprio compositor, há um corte neste processo: constitui-se um suporte representativo que é cedido, doado, concedido à fruição e à interpretação de outrem.

De maneira similar à criança, que se expressa criando este suporte representativo, assim como nos primeiros jogos de simbolização¹⁶, o compositor, já num outro ponto de constituição subjetiva, noutra lugar de conflitos, modela e cria a partir do trabalho com o som, emprestando suas particularidades neste trajeto de não-linearidade de seu caminho resolutivo. Noutras palavras, o que se estabelece na forma-sonata se expressa como um apresentação de um modelo de conflito, de incongruências, em que os significantes em atuação são sonoros. Se a forma-sonata é uma manifestação disso na linguagem de concerto, a canção nos empresta seu modelo mais sintético e difundido.

Talvez esta seja uma via pela qual podemos ressaltar a ideia de que o significante não é, necessariamente, uma palavra, apesar da origem de sua terminologia. O compositor modela o som como este suporte representativo, numa expressividade possível e neste caso realizada na feitura); expressividade possível neste caso, em potência) que é a mesma ponta que conecta a música ao ouvinte: a partir do que se apresenta pela estrutura, o melônimo poderia então encontrar ecos de sua própria condição faltante. Como diz Schoenberg (2001), “em seu estágio mais elementar, uma simples imitação da natureza. Mas logo torna-se imitação num sentido mais amplo do conceito, isto é, não mera imitação da natureza exterior mas também da interior. Em outras palavras, não representa, simplesmente, os objetos ou circunstâncias que produzem a sensação, senão, antes de tudo, a própria sensação, eventualmente sem consideração ao ‘quê’, ‘quando’ e ‘como’” (pg. 55).

4.1 Fantasia como uma organização de linguagem

Pensando na tradição da música de concerto ocidental até meados da virada de século XX e o rompimento causado pela Segunda Escola de Viena, seus meios de expressão se materializam numa particular forma de lidar com este "vazio estrutural" que se revela pela função de Dominância e aponta para a Tônica em estruturas que levam o paradoxo suspensão/realização às últimas consequências da criatividade do compositor.

¹⁶ SEKEFF (2009) também especulando sobre a função da criação artística, faz referência ainda ao Fort-Da, anedota freudiana usada para a compreensão do recurso à simbolização como manejo da frustração.

Hoje ouvimos Gesualdo como um compositor que mantém uma relação um tanto anárquica diante da harmonia¹⁷. Certamente isso é um efeito de *nossa* escuta, já nascida sob a égide do tonal, diante de algo escrito no princípio da própria organização (e posterior complexificação) da idéia de harmonia. A relação V-I, ou IV-V-I é nosso “ponto cego” de escuta, e já nos antecede em muito e continua nos acompanhando, do canto de ninar ao streaming, e diante daquilo que subverte essa lógica temos uma sensação de estranhamento; esta é a ponta que reúne o cromatismo renascentista ao cromatismo moderno - este ponto de desequilíbrio do "sujeito tonal". A harmonia em sua função cadencial, porém, é somente um exemplo mais facilmente perceptível de uma série destes "pontos cegos".

Se por um lado o compositor trabalha, então, em seus meios de expressão artística, uma forma de fazer com a angústia, tentei reunir no curso desta escrita aquilo que poderia-se dizer também da escuta, tendo sempre no horizonte o instrumental de linguagem da análise musical como orientador. E talvez uma similar agência que o fazer artístico tem no artista que o cria e no performer que atua um texto, tenha também naquele que usufrui da obra. Quando este “se entrega” à escuta, empresta-se um momento de existência, de criação de "imagens acústicas", ou de uma “realidade sonora”.

E aí, o que se faz com isso?

Em *Arte e Psicanálise*, Tania Rivera (2005) nos observa certa proximidade entre as viradas promovidas por Cezanne e Freud em seus respectivos campos. Na pintura, o abandono do “olho organizador” do espaço; doutro lado (...ou do mesmo), a revelação do inconsciente e a afirmativa freudiana de que “o eu não é mais senhor de sua morada”. Na música talvez isso tenha começado a se revelar quando passou a se expressar, de maneira cada vez mais acentuada, a abdicação (ou ainda, a ultrapassagem) do par formado pela melodia acompanhada, linha melódica sobre harmonia ritmada. É indubitável que a melodia tenha sido este centro organizador do discurso musical, ou pelo menos certamente é aquele ao qual ouvinte se mais apegava no geral. Talvez isso tenha sido acompanhado pela decrescente importância “daquilo que se espera de uma obra” em prol da liberdade expressiva cada vez mais acentuada.

¹⁷ O início do madrigal *Moro lasso al mio duolo* é tão incômodo que dali, talvez, pressentimos uma justificativa para a proibição histórica de movimentos paralelos, aqui representado por oitavas em movimento cromático sobrepostas a terças maiores também paralelas. Desta maneira, como resultado, a ambiência deste início e o movimento que instaura C#M-Am-BM-GM é extremamente desconfortável... como alguém que “*morre largado à própria dor*”.

Neste movimento progressivo das linguagens musicais, enquanto exercício a escuta certamente passa a exigir cada vez mais do expectador da obra. Há aí uma implicação cronológica, de estabelecimento gradativo. Mas podemos reconhecer facilmente as consequências disso: recursos orquestrais de início de século XX, por exemplo, são tão utilizados hoje em dia e fazem tanto parte do nosso “repertório interno” (principalmente pelo uso em trilhas sonoras de filmes, desenhos, etc) que uma Sagração da Primavera, repugnada em sua estréia, hoje é ansiada pelas platéias. Outro exemplo, trazido pelo jornalista musical Lebrecht, é similar movimento de aceitação desse repertório de virada de século, e associa sua maior apreciação devido ao empenho de determinados maestros mas ressalta a importância do surgimento da tecnologia estéreo e da qualidade das gravações (2008).

Esta não é a única razão, apesar de certamente também participar do cenário tendo em vista o alcance da indústria fonográfica. Mas talvez o sujeito do pós-guerra, e principalmente o pós virada tecnológica, estando mais "anestesiado" à multiplicidade e diversidade de estímulos, referências, neste movimento contínuo da cultura que trespassa o sujeito, aceite melhor isto que Mahler, em sua qualidade de poeta musical, “anteviu” em sua obra e expressou musicalmente com sensibilidade (não é incomum esta ideia de que o artista-criador se antecipe em relação a seu meio; não seriam os quartetos finais de Beethoven uma síntese das décadas seguintes?); esta tendência, de estratificação e extrapolação de um sentido unidirecional, é algo que se consolida como linguagem de virada de século, no tensionamento cada vez maior, por parte dos compositores, da compreensibilidade da harmonia, da complexidade rítmica (tanto de acompanhamento quanto melódica), e principalmente daquilo que é, afinal, considerado “melódico”: passa a haver um questionamento de base, quanto à sua natureza e função - como nos lembra Scriabin ao enunciar que “melodia e harmonia são a mesma coisa”. Basicamente, abriu-se com a virada de século um "vale tudo" em prol de algo que, independentemente da vontade do compositor, chega ao ouvinte como uma abertura e intensificação de expressividade.

Claro que isso são consequências do estabelecimento e desdobramentos de recursos tanto da tecnologia composicional quanto da própria feitura dos instrumentos e a ampliação de seus usos, técnicas expandidas, a crescente preocupação com a acústica das salas de concerto e qualidade de produção sonora, etc. Como resultado disso, em alguns daqueles que não aderiram às linguagens de ruptura, apresenta-se um caráter idiomático de início/meio de século extremamente “eficaz” na instauração de interesse de escuta; ao condensar ecos da

polifonia barroca, o senso formal classicista e uma certa tensão afetiva romântica e somá-los aos efeitos desestabilizadores dos recursos da música moderna, compositores como Mahler, Strauss, Stravinsky, Ravel, Prokofiev e Shostakovich alcançaram um lugar de predileção das platéias de nosso tempo, e outros ganham cada vez mais notoriedade como Barber, Walton, Suk, etc.

O movimento de emersão e gradual abandono deste “olhar centralizador”, como diz Rivera, pode ser observado como efeito da própria estruturação do conhecimento musical ocidental, que até certo momento trabalha na construção e elaboração da díade melodia-acompanhamento, nela se detém durante um longo período de tempo e, depois, se empenha em seu desmanche. Outro modo de dizer isso é que a técnica de composição buscou durante muito tempo aliar aspectos de reconhecimento e apreensibilidade, e gradualmente se direcionou para algo que se aproxima mais de um “reconhecer para desconhecer”, jogando com a expectativa do ouvinte e o colocando à mercê da vontade deste outro musical que a ele se apresenta.

Com isso, a proposta do discurso musical também se altera do ponto de vista do espectador, saindo o ouvinte deste ponto em que o "olhar" organiza o espaço e nos coloca diante de um objeto (cap II); o som passa a ser trabalhado como uma substância a ser vivida, não somente observada, com energia e movimento internos. O ponto último disso talvez seja a pesquisa eletroacústica do som e seus resultados tímbricos, de espacialização, profundidade e densidade sonoras, etc. A música concreta, por outro lado, a partir do trabalho com a técnica sobre fragmentos de “realidade sonora”, por vezes tenta reconstituir este olhar centralizador e assim *causar* no ouvinte. Outras tendem ao sentido contrário: causam no ouvinte por uma via de reconhecimento para depois “descentralizar” a escuta. De toda forma, nota-se como o discurso musical brinca com estas “posições” daquele que escuta diante do que escuta, com referenciamento e não-referenciamento, reconhecimento e estranhamento¹⁸.

Voltando um pouco para a música de tradição dos sécs. XVII ao XX, desde a consolidação dos esquemas formais o que se percebe, estruturalmente, para além das linguagens pessoais, é o gradativo aumento das seções, tomando o exemplo da sinfonia, de desenvolvimento e coda. Este alargamento usa como recurso a repetição modificada, a particularização de células que se tornam motrizes, retomadas temáticas, enfim, uma série de

¹⁸ Não é este um dos efeitos possíveis causado pelas *Crianças na praça da liberdade*, como nos descreve Guerra-Peixe, ao repensar musicalmente as memórias e narrativas autobiográficas, em *Petrópolis da minha infância* (1976)? O tratamento harmônico dado às melodias tão caras à primeira idade nos desloca de súbito para este lugar de estranhamento.

métodos que, sejam eles quais forem, trabalham quase sempre com a repetição, algum aspecto de mimetismo, de autorreferenciação, e a forma sonata é excelente protótipo disso.

Um primeiro movimento qualquer de uma sinfonia de Bruckner talvez seja o exemplo mais exagerado disso. Usando-se de elementos fixadores por um lado e transitórios por outro, sustentam-se assim longuíssimos períodos de *desenvolvimento* (que não à toa nomeia a secção que faz a análise estrutural), ou, digamos aqui, de elucubração em torno de uma mesma idéia e suas derivações. Repetindo uma mesma célula, geralmente embrionária de materiais temáticos (uma relação intervalar, rítmica¹⁹) passeia por extensas faixas do campo harmônico, diferentes combinações tímbricas e intensidades. Codas prolongadíssimas, geralmente desdobradas sobre um pedal, buscando os limites da extensão do contorno - dentro das possibilidades de seu romantismo tardio. O método aditivo também cumpre função. E então repete, repete sem que nos demos conta, repete diferente, repete até que... elabora e resolve. Pra dizer de maneira generalizada, compositores do século XX que não aderiram aos movimentos de ruptura extraíram daí muito de método, resumindo este esquema em formas menores, mais concentradas, porém extremamente eficazes em termos de efeito.

Esse modelo de repetição em função de uma resolução se aproxima em muito, formalmente, da mediação com a realidade que se traduz na fantasia. Freud trata inicialmente do assunto em *Recordar, repetir e elaborar* (1914-1996), ao abordar como o sujeito reage àquilo que está sob efeito de repressão, dizendo que “o paciente repete ao invés de recordar e repete sob as condições da resistência” (pg. 167). Resistência do *eu* quanto ao desvelamento deste material “esquecido”, relegado ao inconsciente. Aliás, os efeitos de resistência que se apresentam seriam negociações entre a lei ditatorial superegóica e o desejo inconsciente avassalador e não aceito, se expressando na repetição sintomática. “Quanto maior a resistência, mais extensivamente a atuação (repetição) substituirá o recordar, pois o recordar ideal do que foi esquecido, que ocorre na hipnose, corresponde a um estado no qual a resistência foi posta completamente de lado” (ibid., pg 166).

Lembremos que a psicanálise é pensada a partir da clínica, disso que há de mal-estar, de sintoma e angústia, que aparecem nas repetições do sujeito, que de certa maneira os organiza. Essa repetição compulsória seria o insistente retorno de um algo traumático, geralmente localizado no passado infantil do sujeito. Uma experiência que tenha escapado à simbolização possível naquele momento, mas sentida com grande intensidade no corpo (NASIO, 2014). A

¹⁹ como sinteticamente exemplifica o primeiro movimento da 5a de Beethoven, que é inteiramente desenovelado a partir da relação de terça *sobre* distribuição rítmica - - - -

repetição estaria portanto atrelada a um excesso, que tenta se reatualizar neste constante retorno. O autor nos esclarece, “No contexto deste livro sobre repetição [...] o gozo é uma concreção de emoções agudas, violentas e contraditórias experimentadas pela criança que sofre um trauma. Emoções sentidas, mas não registradas por uma consciência imatura e obscurecida pelo pavor. O gozo, portanto, é um misto de emoções sentidas e não assimiladas pelo eu traumatizado” (ibid., pg 48).

Como vemos na imagem abaixo, o *objeto a*, representante deste gozo aflitivo, por seu caráter de excesso, se apresentaria então no sintoma de repetição do sujeito. Uma cena fantasmática, como geralmente se diz, que configura, então, uma fantasia. A psicanálise não trabalha com a dicotomia fantasia x realidade; é a própria fantasia que faz essa mediação entre o sujeito e o Real; a fantasia é precisamente aquilo que é vivido enquanto realidade pelo sujeito. Sua dimensão simbólica é essa estrutura que se apresenta como mediação de um ponto de não-senso e o sentido "unívoco" do imaginário, e que será denotada a partir das relações entre significantes. A esta repetição simbólica Lacan propõe como autômato, que se apresenta estruturalmente e tem este aspecto, como remete o termo, de automatismo, que insiste em se apresentar na cadeia significante (JORGE, 2005).

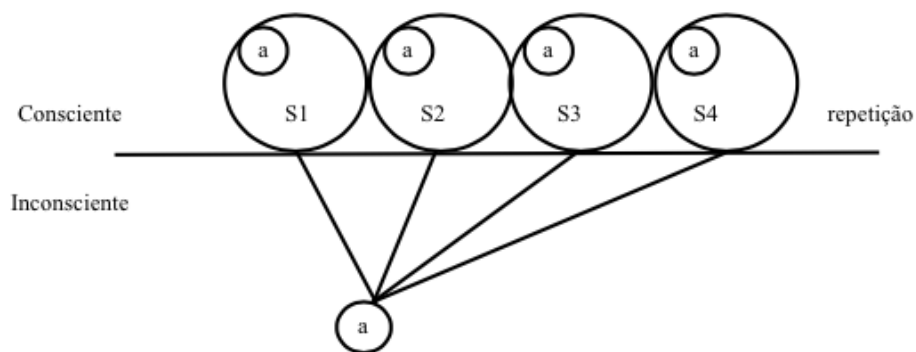


Fig. 9, esquema de uma cadeia significante e sua relação com o *obj. a* enquanto condutor da repetição, adaptado de Nasio (2012)

Na imagem acima (fig. 9), temos uma adaptação do esquema da repetição apresentado por Nasio (2012, pg. 68) na forma de uma cadeia significante, que nos é interessante pois, pela via do recurso gráfico, esclarece que este núcleo da repetição se mantém enquanto, em sua apresentação, há uma distorção. Apesar do deslocamento S1->S2 etc, mantém-se um núcleo irrepresentável, *a*, que ordena a cadeia significante. Este *pequeno a* que se repete é uma insígnia deste objeto que não encontra uma representação e recai no vazio da

experiência, e que se repete na cadeia apesar da aparência de diferença. “O real é o que é estritamente impensável, é o impossível de ser simbolizado; o real é, por excelência, o trauma, o que não é passível de ser assimilado pelo aparelho psíquico, o que não tem qualquer representação possível. Por isso, o real é também aquilo que retorna sempre ao mesmo lugar, já que o simbólico não consegue deslocá-lo, e o ponto de não-senso que ele implica se repete insistentemente enquanto radical falta de sentido” (JORGE, 2010, pg 11).

Neste sentido, de uma cadeia de significantes, metáfora e metonímia seriam movimentos constituintes do psiquismo, na medida em que efetuam operações de deslocamento que nos dão indícios do inconsciente. Nos sonhos, tradicional lugar de observação dos processos de deslocamento e condensação (metonímia e metáfora, respectivamente), o sonhador cria, através de um enigma, uma chave interpretativa para seu desejo; se pensarmos na imagem acima, o sonho trabalha como se houvesse uma representação alterada, jogando com os diferentes significantes a partir de suas similaridades e aproximações; metáfora e metonímia, deslocamento e condensação.

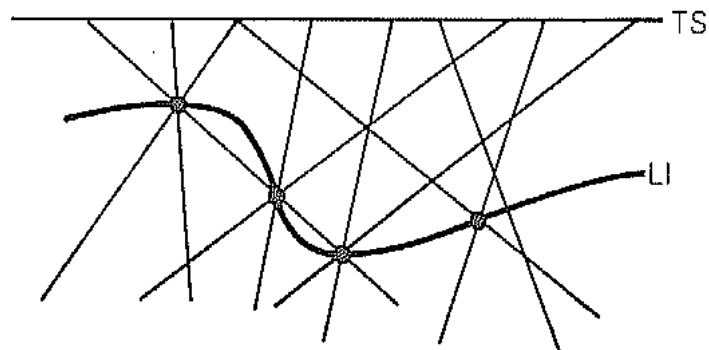


Fig. 10 traçado dos conteúdos manifestos (TS) e latentes (LI) no sonho

Acima (Fig. 10), Laplanche (1998, pg. 71) tenta nos evidenciar o mecanismo de formação do sonho, ou o trabalho do sonho, a partir do que ele chama aqui de texto do sonho (TS) e linha inconsciente (LI), ou, como se diz mais usualmente, os conteúdos manifestos e latentes. Cada linha pode ser tomada como uma tendência em seu impulso de emersão; mas nem todas seriam aceitas, neste caso, na negociação com a censura. Podemos ver como, por vezes, duas tendências se encontram num só "ponto nodal" e se projetam para a superfície manifesta; esta reunião de dois elementos diferentes se sustenta em operações que a

linguística denomina metonímicas e metafóricas, por semelhança ou substituição. A TS carrega consigo o enigma desta estrutura LI, que mesmo enquanto ausente designa as “condições” de surgimento da primeira. Outra leitura possível para o diagrama, associada à cadeia significante apresentada (Fig. 1), seria dizer que cada tendência é direcionada por ou corresponde a um *pequeno a*, que encontra nos pontos nodais significantes possíveis, que ainda passarão por processos de condensação e deslocamento até chegar ao discurso consciente (para um músico, que nesta imagem logo passaria uma barra de tempo e a leria em sua sucessão partitúresca, da esquerda para a direita, pode parecer um diagrama de formas polifônicas, as diversas intercorrências sincrônicas que se reúnem num ponto sentido vivido... Poderia ser um diagrama, a representação visual de de um excerto polifônico de Bach).

Sekeff observa na música certa similaridade com estes processos. “A música também comporta um enigma (o sentido musical) e seu deciframento, a reconstrução de sentido pelo receptor no processo de leitura/escuta, processo fundado no reconhecimento das relações operatórias dos signos musicais [...]”, ou seja, por uma similaridade de tratamento a partir de linguagem é possível a alguém formular um sentido e permitir uma interpretação. E prossegue “[...] acrescentando-se todavia que todo aquele que se compraz no trabalho musical (compositor, performer, receptor) compromete-se com sua própria verdade, num nível que ultrapassa a consciência” (SEKEFF, 2009, pg 123), evidenciando que, nesta possibilidade de a música poder vir a significar algo, ela só pode trabalhar com e recorrer a aquilo que já habita o sujeito (aliás, o efeito catártico estaria relacionado a esta criação de um sentido *novo* a partir daquilo que já é conhecido - a poesia não se ancora nisso para poder dizer que “no meio do caminho tinha uma pedra”²⁰).

Mas em que termos poderíamos pensar nestes processos num discurso musical? Um “tema e variações” seriam metonímias-metafóricas ou metáforas-metonímicas? Difícil dizer, porque ambos os procedimentos requisitam, em seus funcionamentos, a disposição diacrônica da cadeia, uma relação sequencial, bi-dimensional; é o segundo termo que se põe em relação, metonímica ou metafórica, ao primeiro (o segundo termo, S2, altera o primeiro, e ao mesmo tempo seu sentido é direcionado por uma pré-condição que se refere *também* à sua anterioridade, o próprio S1.) O discurso musical se tece, nesta analogia, vetoriza tendências

²⁰ *No meio do caminho*, Drummond de Andrade, utilizando o uso corriqueiro e a reordenação para evocar diferentes sentidos. A segunda frase, ao reordenar a primeira, nos faz uma requisição de um sentido outro, diferente daquele primeiro dado. Na música, articulando somente dois elementos - a exemplo de dó-sol-dó/sol-dó-sol, conseguimos efeito similar de manejo no sentido do movimento, principalmente se alterarmos seu ritmo de apresentação e condução de dinâmica. Pode-se dizer, porém, que estão meio que aparelhados enquanto função de dominante um pro outro, seja de quarto ou quinto grau.

que extrapolam do gráfico xy e puxam uma terceira aresta para esta substância meio informe, plasmática, cujo espaço de realidade, nesta escuta ideal, é o tempo. Mas, neste caso, o ouvinte é levado a um tempo outro, que não o da sucessão cronológica. Seria este o tempo da cadeia significante que a ele se apresenta? Neste sentido talvez fique mais evidente aquilo que Schwarz chamou de fantasia de subjetividade musical, ou fantasia de escuta, no qual o trabalho requisitado, no discurso musical, é apresentado pelos modos de postergação que impingem um ritmo característico a cada estrutura e que podem ser percebidos pelo ouvinte em maior ou menor grau.

Talvez o limite teórico seja este, pensar se, pela via da pulsão invocante, em sua face de escuta, ao causar o sujeito, seria possível abordar o fenômeno do sentido musical como uma maneira outra de articular a experiência com o vazio, que consta como estruturante de uma cadeia de significantes que tendem a...; ou “significantes musicais puros” como diz Costa Silva (2016). O autor nos coloca o questionamento: “o que os significantes puros da música escondem? O que as imagens criadas pela música escondem?”. Talvez não sejam perguntas que tenham respostas objetivas, mas uma das vias pelas quais podemos abordar o vínculo de sentido que se faz entre sujeito-som poderia se sustentar na idéia do trabalho de composição e trabalho de escuta (implicação daquele que compõe/ouve, nos termos de Sekeff), como trabalho com o significante que visa a elevação do objeto ao estatuto de Coisa, caracterizando assim a perspectiva lacaniana sobre a sublimação. O discurso musical se desenrola nesta tentativa de refenda do significante, transformá-lo inteiro a partir da tentativa de integrar seu resto caído *a*, isto que conduz a busca desejante que se revela no trabalho feito pelos materiais ideativo-musicais; se na perspectiva de Smith esse é um trabalho que aparece associado à harmonia, poderia ser ainda ampliado ao ritmo, ao timbre e todo recurso possível à composição. É um trabalho que visa fazer cessar a diferença sonoramente apresentada, e que, ao mesmo tempo, pretende prolongar o discurso para que ele não esmoreça e seja eficaz ao desenvolver uma ideia. O recurso de Schwarz ao sujeito, lembrando que este é cindido, representado por \$, mostra-se então ainda mais eficaz se o considerarmos desde a perspectiva do significante, como ele atua na fantasia, e que este (que experiencia o que nos aproxima da idéia de uma “fantasia musical”) a experiencia de maneira investida, com engajamento do sujeito em questão, mirando este significante se projeta num outro tempo, futuro, via escuta tonal. Sekeff porém traz ainda dois pontos a respeito dessa aproximação entre a experiência de escuta e a fantasia: “[...] no receptor [o prazer] advém da identificação suscitada pela escuta e pela fruição das formas musicais, facultando-lhe o desfrute de suas próprias fantasias

que são ressoadas em razão das conicidade sonoras”, mas que, de maneira complementar, “[a música] vai sempre além da fantasia, do desejo e da imaginação, exigindo dispêndio efetivo de técnica e energia na construção do sentido da obra e comportando status social e efeitos reais de afetos sobre outros” (SEKEFF, 2009. pg. 139).

Lembremo-nos do impasse da música enquanto linguagem, nos termos da linguística, pela impossibilidade de remissão a um significado. O próprio conceito, porém, passa a ser tratado enquanto dependente de uma intrincada rede de remissões internas, não havendo uma correspondência direta entre o significante e o significado, a não ser aquele definido pela arbitrariedade. Tomando o clássico exemplo "árvore", temos de partida a associação entre um referente acústico e o conceito que este representa. O dicionário talvez a caracterize de tal e tal jeito, faça uma descrição científicista, o que for. Para um brasileiro, talvez lembre um ipê. Para alguém no meio do deserto, uma ausência. Por fim, a impossibilidade de que “árvore” tenha qualquer gradação de “real identidade” com uma... árvore. Toda formulação de sentido é encarada pela psicanálise como da ordem do imaginário, como sendo aquilo que dá consistência para a experiência, a partir de uma articulação simbólica, na tentativa de dar conta deste ponto de não-senso, do traumático (JORGE, 2005). Que se apresenta ao sujeito como um *significante*. Bem, isso na clínica vai ter consequências específicas e usos diferentes desta exemplificação objetiva; e mais, ainda que diga daquele que está em análise, o significante surge como efeito da escuta do analista.

Por fim, de maneira genérica e mais ampla possível, significante seria então aquilo que se oferece para suportar algum sentido para alguém; isso evidencia ser caráter de certa indeterminação. E que, pra além disso, não corresponde à palavra, unicamente. Como nos lembra Starnino (2020), o que Lacan faz é “não circunscrever o significante unicamente ao ‘suporte fonemático’, tampouco estritamente à palavra”. E ainda: “numa definição feliz, Colette Soler nos diz que, por significante, podemos denominar ‘todo elemento discreto, isolado e combinado a outros elementos igualmente discretos e isolados, suscetíveis de serem tomados por um sentido ou significação” (ibid. *apud* Soler, p. 437). Estes dois trechos têm como referência a extrapolação do significante em relação à linguagem falada, mas como não reconhecer nesta última perspectiva citada o procedimento de feitura do discurso musical? Sob certa perspectiva, a música não parece não só trabalhar, mas depender desta manufatura de uma discríção e diferenciação de elementos? O que este promove, no entanto, é explicitar o caráter sincrônico do estabelecimento gradual de qualquer coisa que possa se tornar um

significante. Ao pensar a música, o que fazem as análises é uma tentativa de discernimento²¹ destes elementos discretos e isolados que ela tece; mas se pensamos no sujeito que escuta, porém, não é a partitura que direciona a experiência, ou pelo menos não por completo. Claro que ela direciona o contorno, mas o discurso será experimentado a partir daquilo que pôde ser percebido e alçado a este lugar significativo, por ter entrado nesta rede de sentidos concorrentes. Um intervalo, um timbre, algo que por alguma razão tenha captado o espaço da escuta.

Pensar o sujeito a partir de sua condição na linguagem, escutar *isso* que se apresenta como um encadeamento significativo, tem um propósito clínico, com função técnica no manejo do atendimento psicanalítico; aliás, neste contexto, seria importante dizer também que o significativo é efeito da escuta analítica. Portanto, geralmente usa-se como recurso exemplos em construções frasais, mas a prática disso na clínica pode ser um tanto diferente. Agora, se considerarmos a teoria como uma fundamentação epistemológica para a experiência do sujeito, poderíamos encarar a música como uma experimentação de um discurso ao mesmo tempo conhecido porém sempre novo, que dá suporte a uma similar busca, faltante, em torno de uma ausência, o que pode ser uma interessante via para a compreensão da musicalidade e da possibilidade de que haja um sentido musical. As interposições ao uníssono (independentemente de esse “corte” ser de natureza harmônica ou rítmica, etc) teriam um funcionamento similar à barra significativa que cinde o sujeito - ou pelo menos brinca com este lugar tão familiar a ele para se fazer eficaz. São barras àquele estado anterior mítico de indiferenciação (do qual nos diz Schwarz ao trabalhar com as ideias de envelope sonoro), de unidade²², cuja representação no sistema formal da música se dá pelo repouso sistêmico, seja qual for a linguagem utilizada por determinada obra. O que precisa se evidenciar para determinado efeito é a instauração disso que Corrêa (2009) chama de *desiderato*, termo que, não à toa, nos remete precisamente à dimensão do desejo: algo que, independente da natureza tonal ou não de uma obra, se estabeleça como ponto desejado, ansiado pelo que se apresenta estruturalmente.

²¹ extremamente abrangente, sempre a depender do âmbito. Das teorias dos afetos ao abandono do formalismo. Da análise funcional de Riemann a Schaffer (1997), ao trabalhar com duração-massa-granulação-dinâmica *sobre* ataque-corpo-queda.

²² “O *continuum* se manifesta na possibilidade de cortar o espaço segundo certas leis; a dialética entre contínuo e descontínuo passa, portanto, pela noção de corte; direi mesmo que o *continuum* é esta própria possibilidade, pois ele contém, ao mesmo tempo, contínuo e descontínuo: o corte, se o quisermos, muda o *continuum* de signo” (Boulez, 1981, pg. 84). Como não ouvir nesta formulação de Boulez a respeito da constituição do “espaço musical” uma similaridade descritiva da operação significativa originária do sujeito?

Desta maneira, aquele momento de indiferenciação mítica (que nesta esquematização proposta pelo autor aparece representado pelo sujeito do gozo, não barrado pelo significante) ao qual nos remete o “sentimento oceânico, de indiferenciação”, talvez seja um furo momentâneo, um arremesso do sujeito a esta anterioridade para que possa-se ouvir ecos da música que agora o toca. O sujeito não permanece lá, portanto, mas caminha para habitar temporariamente um outro espaço, de significância sonora. Isso no limite dos termos, para pensarmos numa musicalidade ideal, a partir da qual poderíamos derivar usos e compreensões mais cotidianas. Na imagem abaixo (Fig. 11), vemos o movimento do sujeito do gozo, “esparramado”, ao da linguagem, desenhando-se assim a fórmula lacaniana da relação do sujeito com o objeto *a*, representada por $S \diamond a$, sujeito escandido (S entre significantes), em junção-disjunção (que traz a noção da impossibilidade de igualdade) ao *objeto a*.

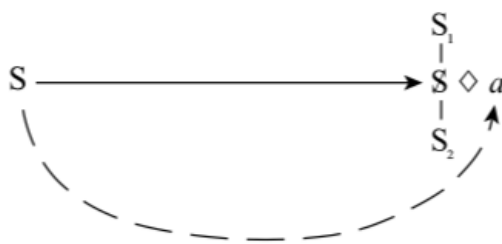


Fig.11, esquema “do sujeito do gozo ao sujeito do significante” (JORGE, 2010, pg. 146)

Este "canto da sereia" (como por vezes chama Vivès), este convocar um sujeito que responda (efeito de um dos tempos da pulsão invocante), para o melômano, talvez, ultrapasse uma "entrega de corpo" por causa do investimento direcionado à escuta. Não se trata de um “aproveita a música e relaxa”, longe disso. Se este convite feito pelo som é aceito, talvez o sujeito se repositone temporariamente neste ponto de porvir; a lógica do discurso vivido mantém uma certa similaridade, ainda se dá em torno de um objeto faltante, um eco familiar ao sujeito, uma articulação a partir da falta (que poderíamos representar alegoricamente pelo movimento cadencial $fD7 \rightarrow T$). Uma similaridade estrutural, possivelmente consequência de serem, música e fantasia (em ambos os casos, a partir da perspectiva que aqui se delinea, linguagens), produtos de um sujeito faltante de maneira estrutural. E nestes mesmos termos é vivida a música, por este que responde àquilo que escuta, que estará também circunscrito a

uma lógica de in-satisfação pulsional, do adiamento e na impossibilidade de $S = a$. Todo o trabalho de composição é, de certa forma, o de interpor o repouso, de criar, do nada, um movimento que, ao mesmo tempo que se perpetue, tenda a findar num determinado ponto.

Como resultado de uma anterioridade, não haveria algo de absolutamente único em uma composição, que não faça relação com algo externo, e sim um uso próprio de determinados elementos que se apresentam num determinado texto, refletindo os modos próprios do compositor de trabalhar sonoridades, para dizer de maneira mais ampla possível, já familiares, correntes. E é ao entrar em contato com essa particularidade, quer dizer, com o resultado de determinada subjetividade de um compositor que se apresenta num modo de arranjo entre elementos, quiçá significantes, que o sujeito ouvinte estaria afeito ao poético. Um conhecido-desconhecido. Coisa que foi bem observada²³ são os efeitos deste familiar que, de repente, surpreende ou causa estranhamento²⁴. Mas se há surpresa, é porque algo da expectativa foi suplantado. E, ainda antes disso: se há expectativa, de certa forma é porque há a articulação de um saber que permite esta antecipação; ainda que este seja um saber que não se saiba (como é o caso geral da musicalidade não-informada).

Replicando a lógica da fantasia no discurso musical, aquela tendência “de perseverar” como chama Nasio (2014, pg. 31), ou o próprio mecanismo das pulsões de vida x morte (pensando aqui como trabalho implicado na postergação do momento de repouso total), o discurso musical oferece suporte material (uma materialidade significativa) a uma outra saída para o impasse do sujeito diante da própria fantasia e seu sintoma (será que ela está temporariamente abandonada? Entre parênteses?); como nos diz Dunker²⁵, “a música oferece outras saídas éticas para quem a escuta”²⁶. Talvez esta afirmação se estenda para além do efeito poético-catártico da letra sobre seu suporte musical. Como nos diz Tavares, em *Musicar o Indizível* (2018):

²³ ver Sloboda e Juslin, cap. I, nos estudos acerca dos efeitos da música; Meyer e as análises psicológicas baseadas em suspensão e expectativa.

²⁴ “Como lembra Jakobson, embora a tarefa de numerosas mensagens seja a de organizar os signos em função do referente, produzindo informações claras, sem ambiguidades, nas linguagens de função poética (e a música é linguagem de função poética) a mensagem volta-se para si mesma, condensando uma combinatoria de sentidos e provocando o que os formalistas russos chamam de *ostrânie*, estranhamento” (Sekeff, 2009, pg. 109). Ver também *O Infamiliar*, de Freud (*Das Unheimliche*, 1919), onde é abordado isso que, das experiências primeiras, é negado, e retorna com a possibilidade de causar espanto, estranhamento, desconcerto.

²⁵ video disponível em seu canal na plataforma youtube, “Música e Psicanálise”, Falando nisso no. 318.

²⁶ Os minutos finais da primeira sinfonia de Walton talvez seja excelente exemplo disso. O último movimento encerra ao nos demonstrar, repetidamente, a melodia-tema em busca de sua forma final, atravessando diferentes rearranjos até que se assente numa saída de conflito que soe “adequada”, ou que cause este efeito de aquietação.

a musicalidade do outro (obra de sublimação) toca num ponto de alteridade radical do sujeito ouvinte, promovendo imprevisíveis efeitos de subjetivação. Ou seja, a musicalidade pode favorecer muito especialmente (arte única e singular) possibilidades de abertura psíquica com relação ao outro radicalmente outro (diferença, alteridade, entranho-estrangeiro), implicando em certa perspectiva uma abertura da subjetividade para além das defesas egóicas e narcísicas [...] (TAVARES, pg. 11)

Certamente a música se utiliza de (e só tem possibilidade de realização a partir de) recursos possíveis a determinado ouvinte. Desde discursos que façam uma remissão macro-cultural, aos que recorrem naquele sujeito à memória episódica, passando por aqueles cuja referenciação permite a construção de uma narrativa, e caminhando aos mais aparentemente abstratos e sem referenciação possível: somos sensíveis às remissões internas de uma estrutura, mas a partir das externas que constituem tal sujeito ouvinte. Nascemos em berço de escuta, e isso acaba atuando como uma espécie de ponto cego em nossa experiência sonoro-musical. De pequenos²⁷, somos sujeitos e afeitos às intensidades do som e os efeitos que este causa.

Ainda, por exemplo, que não se saiba identificar uma terça menor, há séculos há uma reiteração de uma certa tendência em seu uso. Digo isso porque de maneira geral somos influenciados por cada uma destas micro-experiências com o som, constituindo um pano de fundo amplo que contribui para uma percepção geral de sentido. Ainda que isso tenha um princípio físico, ou que conheça-se as propriedades psicofisiológicas de determinadas reações ao som, é precioso, para pensarmos os sentidos musicais, como a cultura se apropriou destes traços e os inseriu numa teia de remissões, que, se não podemos fechar num significado dentro de uma obra, por exemplo, podemos remissivamente apontar, genericamente, enquanto sensações, mas por uma falta de nomenclatura de uso comum-descritivo. Determinadas ambientações (para nós brasileiros por exemplo o espaço mixolídio é um retrato nordestino), ou direcionamento... chamemos como for. Mas isso é tentar isolar somente *um* dos elementos a serem articulado no jogo de interposições musicais.

Certa vez ouvi de um professor estrangeiro seu estranhamento sobre o samba e como no Brasil se escrevia música com "letras alegres em tonalidades menores", ou vice-versa; todos

²⁷ "A partir da melodia que o outro lhe dirige, ele (o bebê) já experimenta a tensão da antecipação que o andamento da cantiga lhe permite suportar e surpreende-se com a alteração deste andamento" CARVALHO *apud*. Vorcaro, 2018, pg. 69. "A primeira experiência que temos do Outro materno é a sonoridade da sua voz, o ritmo de seu coração, as batidas das suas pulsações, só depois virá o cantarolar instrumental, o ninar, que apazigua nosso desamparo". ANTELO, 2008, pg.92.

estes referentes estão no campo do imaginário constituído pela experiência musical - palavras de felicidade e esperança talvez devessem constar numa roupagem quiçá mais musicalmente "comemorativa". Para nós, talvez soe uma inquestionável expressão de uma certa tragédia com o qual tentamos fazer alguma coisa. Nesta ponte (im)possível entre o imaginário do compositor e o do ouvinte, cria-se *algum* sentido. E quando nos damos à ilusão de um significado no sistema da linguagem, logo explicita-se sua insuficiência descritiva para os efeitos daquilo que permanece sob a alcunha do sublime (cap. I).

Pensando numa musicalidade média, não é esta a dificuldade que uma escuta de *Le marteau sans maître* nos impinge, por exemplo²⁸? Não há reconhecimento possível que sustente uma escuta desinteressada, por uma ausência de remissão - externa e interna; claro, remissão há: à série, mas esta é um código arbitrário do compositor, praticamente imperceptível para a escuta. De todo, não se reconhece nada da estrutura, mesmo aqueles pontos que atuariam como "pontos cegos".

Aliás, é esta a consequência da arbitrariedade dodecafônica: ao eleger a série, ao forjar uma lei própria que estruturará o discurso, tem-se como efeito o esfacelamento da percepção desta própria estrutura para o ouvinte; e este "reconhecimento" no desconhecido é primordial para manutenção da atenção de escuta. Assim, é dificultada uma vivência serial/dodecafônica que não analítica, de uma experiência categoricamente posicionada que a usufrua intelectual-linguageiramente. O exagero dessa idéia seria pensar que a composição serial dispõe do ouvinte numa posição de objeto - na impossibilidade de uma "intersubjetividade", este se torna, ele mesmo, ouvinte, objeto do discurso musical articulado a partir de uma lei própria. Como consequência, a escuta ou reconvoca a instância imaginária egóica como defesa, ou cai no vazio e volta-se para a face Real do significante. Em oposição à idéia de que é a música que escuta o sujeito e o acolhe (SEKEFF, 2009), neste caso serial, a estrutura o requisita unicamente diante de sua própria lei, não "compartilhável", "socializável", e o dispõe no angustiante lugar de objeto)²⁹.

²⁸ "Comentando o processo de criação de *Structures pour deux pianos*, Boulez (2007) relata o desejo que tinha de apagar de seu vocabulário absolutamente todo vestígio do tradicional, no que diz respeito tanto às figuras e frases quanto ao desenvolvimento e à forma; e reconquistar, paulatinamente, elemento por elemento, de tal modo que se pudesse criar uma síntese inteiramente nova" (FRIGATTI apud Boulez, 2013).

²⁹ "não há mais linguagem comum nessa arte serialista, inviabilizando a dupla articulação necessária em qualquer discurso. Para ele, a música serialista, ao abandonar a sintaxe tradicional, não conseguiria gerar uma nova articulação primária, impossibilitando sua existência enquanto linguagem possível". (FRIGATTI apud. Levi-Strauss, 2013, pg. 5)

O oposto ocorreria com estruturas musicais que recorram a nosso arcaibouço imaginário, que contam com a identificação do ouvinte a partir deste ponto de “não-saber que se sabe”, de desconhecimento, a partir desta rede de remissões que nos antecede. As milhares de músicas que se podem cantar sobre a cadência IV-V-I são exemplo disso: o ouvinte não *conhece* a cadência, nomeadamente, mas a *reconhece*. Um eco de familiaridade ao qual recorre cada nova música escrita dentro do sistema tonal. E ao qual recorrem também os exercícios de extensão de limites de harmonias mais complicadas e desafiadoras ao ouvido.

Não é essa a tentativa que se estende na estrutura do tema com variações?, expõe-se um material temático de organização simples, facilmente apreensível por quem escuta, e se o re-trabalha a partir de diferentes fundos ideativos. Quase todo discurso musical seria, em diferentes gradações, um tema e variação³⁰ até se aproximar de algo que pareceria como um fluxo livre, ou como diz-se na literatura, um fluxo de consciência³¹. Mas ainda que mantenha esta aparência de liberdade, há sempre uma quê amarrador, algo que faça laço, internamente, na manutenção de uma tendência - seja ela qual for. Na impossibilidade disto se dar, cairia-se na experiência trincada da não-relação.

Em outros termos, o desenvolvimento da tecnologia composicional se desdobrou até chegar num ponto que tem, como consequência, uma escuta cuja possibilidade de “narrativização” do discurso musical fica cada vez mais distante. Neste primeiro caso, teríamos a tentativa de remissões e citações diretas, que recorram ao imaginário das Quatro estações por exemplo - é uma agência um pouco mais clara do conteúdo sobre o efeito. Do lado oposto, num caso radical então de “lugares vazios” de remissão, como numa escuta serial-dodecafônica, a dificuldade (ou quase impossibilidade) de se colocar um termo em relação a outro acaba por evidenciar um ponto de não-senso da estrutura (cujo sentido permanece ocultado pela série); e um meio termo, cuja possibilidade de expressão mínima fica resumida nas diferentes intensidades trabalháveis pelo som e de onde talvez conseguimos,

³⁰ Aliás, o que acontece ao longo do tempo com a forma “tema e variações” é bem interessante. A priori, trabalha com o trânsito de um material cuja semelhança à primeira apresentação se mantém, ficando a cargo de um trabalho de diferenciação caracterizar “estados” deste S1 temático; caminha gradativamente para a atomização de células significantes, ao percorrimto de uma distância máxima possível sem que se perca este elo de referência ao temático. Os limites disso serão evidenciados no século XX, a exemplo das Variações sobre um tema de Paganini de, Rachmaninov (romântico, em seu saudosismo) a Lutoslawski; este, contando com o prestígio da já conhecida melodia, de saída já a apresenta “distorcida”, num processo que se agravará a cada nova variação, distendendo ao máximo o tema enquanto ponto de amarração (claro, dentro sua determinada linguagem, que aqui não se caracteriza disruptiva).

³¹ a ideia de um discurso vivido em fluxo livre, em oposição a outras formas de “localização” daquele que frui diante da obra, é bastante interessante para pensarmos experiências musicais, de onde se observa uma história, ou um quadro (mesmo que este quadro seja uma memória...) em oposição a textos que serão lidos como que em 1ª pessoa.

por mais sutis que sejam, fazer inferências de sentido, a partir de uma certa similaridade com a experiência geral da vida. Em quase toda organização sonora, por mais esvaziada de referenciação externa encontra-se uma regência do senso de unidade ou diferença, de movimento ou repouso, tensão ou distensão, enfim, uma série de pares cujo mínimo divisor comum é o todo/aquilo que o recorta. Percebe-se a tentativa de prevalência de um "objeto". E claro, permaneço aqui pensando na tradição ocidental, e uma série dessas inferências não são sempre aplicáveis. Principalmente quando o caso é uma estrutura sonora que, pela aparência colocam-se como musicais, mas não o são, exatamente, enquanto função.

Este referencial esvaziado, um mínimo múltiplo comum de sentido, podemos observar sob diversas óticas. De um certo ponto de vista da estética, uma expressão lógica das intensidades da vida anímica, como nos diz Langer (cap. 1). No caso da física, poderíamos pensar usando tanto o referencial científico da natureza da onda, quanto extrapolá-lo e pensar a lógica musical de maneira metafórica, em termos de energia e inércia, gravidade e gradação de tamanhos entre os corpos, espacialidade etc. Ou a partir do “fundo sinestésico”, como nos lembra Caznok ao colocar na discussão a fenomenologia e a associação ao recurso doutros sentidos. No caso da epistemologia psicanalítica, como vimos no decorrer do texto, bem como isso poderia se articular a uma leitura para a experiência de fruição musical, nos termos da fantasia, desejo, relações de objeto e angústia. A angústia como sinal da falta, que não só causa a necessidade de criação artística, mas se expressa também àquele que escuta, em seus efeitos de *contágio*, como diz Sekeff, ao entrar nesta tradução em formas sonoras de um trajeto realizado em torno de um objeto faltante - objeto este que, ele mesmo, enquanto ausência, organiza a estrutura que o circunda e orbita.

Se na fantasia do sujeito a vida se traduz nesta busca desejante, movida por um objeto inalcançável, inapreensível, e, em última instância, indiscernível para o sujeito barrado, dentro do sistema harmônico utilizado pela música ocidental, sim, é possível dar-lhe nome: tônica-fundamental. Mas como nos lembra Martinho (2012) em *A intersecção Música - Psicanálise*: “O ser, criado pela palavra, procura muitas vezes na música, com a maior das saudades, o objeto do fantasma; busca esse objeto porque pensa que ele é o que perdeu por força da linguagem. Espera, assim, preencher o vazio que o angustia. Mas é uma busca sempre falhada, porque a perda é estrutural” (pg. 13). Tem-se dele somente um vislumbre, uma

emulação propiciada pelo sistema sonoro apresentado³². Ou como um neologismo que certa vez me fizeram numa conversa informal sobre o tema, uma “mostração”, que remeteria à característica de apresentabilidade do musical, em oposição à representabilidade.

Se é mais compreensível como a imagem e o referencial participam do Imaginário, o salto desafiador que esta aproximação com a psicanálise impõe é compreender que os afetos também o são; o sentir, os sentidos, e em consequência também os afetos, são articulações significantes, com a excessão da angústia, que aponta para a dimensão do vazio e vem como "representante" daquilo que não tem representação; esta, cujo discurso musical também tenta, a partir de seus próprios elementos, articular enquanto estrutura em torno de uma ausência, uma falta. Aquilo que geralmente é visto, portanto, enquanto "simbólico-simbolizante" (a “solda” arbitrária do sentido sígnico), para a psicanálise está no campo do imaginário; e o simbólico refere-se mais à noção de estrutura, de posições, de relações entre... diferentes significantes imaginários e a possibilidade de alteração desses *locus*, nesta tentativa de dar conta do ponto de não-senso da experiência que se repete, sob a alcunha da angústia, exatamente por sua relação com o trauma - por ser afeto que o significante não alcança. Este vazio cuja única possibilidade de representação é a angustia. O trauma por excelência, como aquilo que não se pôde operar simbolicamente, não pôde ser alterado em seus locais estruturais, e que trabalha como ponto motor de repetição que organiza o funcionamento fantasístico.

³² Scriabin, apesar do intuito de um trajeto extático, intuía porém que este é sempre barrado ao sujeito. A síntese completa para a qual sempre aponta é impossível. O final de seu poema do Êxtase se dá com um corte repentino, em meio à profusão que gradativamente se estabelece, e uma simples cadência plagal é usada para, enfim, evidenciar a tônica; o corte, que suspende o quase-transe hipnótico antecedente, é como se Scriabin nos dissesse que não é possível alcançar e viver o pleno êxtase, mas somente descrever, mesmo que em seus próprios meios sonoros; como quem narra, *a posteriori*, este lugar mirado no qual o sujeito da escuta depositou sua fé.

4.2 Discurso musical³³ e o significante imaginário³⁴

A obra de Maria de Lourdes Sekeff percorreu extenso caminho no diálogo com a psicanálise para pensar os efeitos estéticos da música, na tentativa de abordar a organização sonora e como ela tem, enquanto possibilidade, *causar*... algo. Neste sentido, muito de sua leitura se sustenta no que ela denomina características de *aconceitualidade* e *indução* da música (SEKEFF, 2002).

Como em última instância não se refere especificamente a nada, Sekeff a descreve enquanto “presentidade, qualidade pura”, encontrando somente na autorreferenciação alguma possibilidade de expressão³⁵. “Dada sua essência *aconceitual*, é marcada pela ambiguidade, incapaz de determinar a formação de ideias claras e categóricas, e *polissêmica*, permitindo múltiplas leituras. Dotada de sentido, uma vez que significantes são articulados em sua construção e realização, e ainda assim ela nada diz, pois sentido não quer dizer que haja significação, não quer dizer referente”. Esta última afirmação é radical ao colocar o sentido no campo de uma tendência, de algo que se percebe a partir do discurso musical que teria relação com suas formas lógicas apresentadas mas não só. O sentido é uma inclinação, um direcionamento a.

Também na leitura da autora, precisamente a partir deste não-significar, pelo fato de que a escuta opera com este algo que se oferece enquanto uma materialidade ao ouvinte, ela é capaz de induzir, de causar em quem escuta. Neste âmbito, relembramos não só função da voz em sua condição invocante, de incitar emergir quem responda, mas a música como possibilidade de rememoração deste *objeto voz* perdido que, num determinado momento,

³³ transcrição da fala da profa. Ilza Nogueira no IV Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical: "Endente-se discurso então como a organização lógica do fluxo evolutivo de uma ideia, em determinado meio expressivo, objetivando a transmissibilidade. Neste sentido, compreende-se discurso como corporificação da ideia, e esta como produto do trabalho colaborativo da racionalidade e emotividade, resultando em significado. Na música a ideia é o impulso energético da expressão discursiva, seja até mesmo esta uma manifestação do silêncio, como é o caso de Cage. Ideia é potência, discurso é ato”.

³⁴ expressão usada por Sekeff (2009). O significante como mediador simbólico tem sempre uma face imaginária (JORGE, 2008)

³⁵ É claro que a música pode evocar: a sonoridade de uma fanfarra militar (caso assim for conhecida pelo ouvinte ou seja, já há uma barreira referencial) traria sempre à cena este referente; a remissão, porém, não é uma característica da *música em si*, é um efeito do sujeito que ouve, como se refletisse nele o que dele fosse possível. A partir disso é possível não só referenciar, mas alterar, distorcer, combinar, etc. Como em Shostakovich e suas referências irônicas ao regime; ou em *La Valse* de Ravel, e a pantomima de seu escarcéu tão distanciado da *finesse* aristocrática que geralmente acompanha as impressões desta dança.

corresponderia ao indício da presença aprazível desse outro materno. No discurso musical, porém, isso aparece de maneira articulada, a partir das formas propostas pela estrutura, pelo jogo de relações ali vividas/ouvidas, e ainda que pensemos como *não-significar*³⁶ há, como resposta, uma constante reatualização de movimento percebido. “A cada inflexão expressiva do discurso musical corresponde uma sensibilização ativa, afetiva, intelectual. É essa sua força indutora que, bem orientada, contribui para a direção e rumo do indivíduo e da coletividade” (ibid., pg. 43)

Somos seres simbólicos, seres de linguagem. E sob a perspectiva psicanalítica precisamente por isso, faltantes. Ecoando essa estrutura conhecida do ser de linguagem, de organizar-se a partir de uma falta, a fantasia musical (*ciência de amor tonal*, como diz Smith) reverberaria a/na fantasia do sujeito, como as cordas simpáticas de uma viola d’amore. A organização do som forja, dentro de um sistema próprio, uma emulação, em formas sensíveis (para aproveitar os termos da estética) ou, a partir do recurso da psicanálise, de uma estrutura acostumada do psiquismo, a fantasia, que se organiza *por* e aponta *para* este vazio estrutural, representado pela noção de *objeto a*; a maneira mais direta disso se nos apresentar musicalmente é a cadência perfeita, nos mostrando como, de dentro do próprio sistema, denota-se para onde ele aponta; coisa que aqui podemos resumir na função D7->T, ou o protótipo de uma *fantasia de amor tonal*, mas que se multiplica em *funções de dominância* encontrados também noutros parâmetros do som.

Outra forma de pensar isso talvez seja dizer que a música, enquanto criação artística, é uma expressão, em formas lógico-sonoras, do desejo mais arcaico que habita o humano, que se expressa no senso de unidade que se apresenta como impossível ao sujeito barrado pelo significante. Este retorno à unidade, à indiferenciação, que em última instância remeteria a este "repouso sistêmico", e que talvez tenha encontrado na música uma tentativa de tradução, expressa no retorno à fundamental, por um lado; e no realizar-se inanimado, por outro, pelo que se apresenta (ou melhor, que deixa de se apresentar...) no silêncio que segue. Quando se

³⁶ quando a música pode *significar* alguma coisa, remetendo objetivamente ao extrínseco, estamos no campo da consistência imaginária do significado, e, nos exemplos da página acima, o manejo encontrado em Shostakovich e Ravel, por exemplo, poderíamos dizer que parte do imaginário como recurso de situação, em direção a um retrabalho simbólico. Isso não é o mesmo que se dá, por exemplo, no figurativismo encontrado nas Quatro Estações, seja Vivaldi ou as *porteñas* de Piazzolla: o sentido imaginário se reconstrói pelo estabelecimento da associação texto-palavra e texto-música, e só depois buscamos no tecido sonoro a remissão possível às ideias (em Vivaldi) dos pássaros na primavera, dos pingos gelados batendo na janela no inverno. Não houvesse essa referência, não haveria figurativismo possível. O mesmo "som dos pássaros" poderia ser um discurso “puramente musical”. Restaria ainda nesta camada não-remissiva a estrutura do manejo simbólico, das posições, dos lugares de cada objeto musical identificável que compõe determinado movimento, a partir dos modos de relação traçáveis e distinguíveis na distribuição concomitante intervalar, do ritmo, timbre e da harmonia.

ouve um discurso musical "bem sucedido", quando ele alcança seu pleno efeito estético, não restaria referente na linguagem que o abarcasse.

Essa "descoberta" da tecnologia composicional, ou este trabalho de como criar/moldar um determinado tempo (outro, não cronológico) e preenchê-lo de intensidades, que para o sujeito-ouvinte é potência significante e possibilidade de realização sublimatória, talvez se mostre mais explicitamente observável em movimentos lentos (desde Bach - ária na quarta corda, a Mahler - adagietto da quinta, 9a; Shostakovich - lento da 5a, Barber em seu adágio para cordas). Os movimentos rápidos, em geral, tendem a ter um efeito de contágio em seu deslocamento horizontalizado, de sucessividade, tanto quanto imponham energia e movimento os caracteres rítmicos; pela própria disposição, podemos depreender do movimento lento esta situação, propícia ao ouvinte, de uma permanência maior em cada relação vertical proposta, em cada "caminho" sobreposto, em cada interferência rítmica/tímbrica que se faz no percurso. Os movimentos rápidos são absolutamente satisfatórios, de uma maneira mais egóica talvez.

Noutros termos: como "atrapalhar" esta linha reta, que seria o caminho mais curto em direção à resolução? Quanto mais percebemos este núcleo conflituoso do discurso, os trabalhos internos de oposição à resolução³⁷, ao mesmo tempo, mais reiterada permanece sua mirada, cujos contornos ganham cada vez melhor nitidez. Para o melômano esses movimentos lentos acabam sendo um prato cheio, e talvez não à toa a indústria tenha se servido de títulos como "os mais belos adágios". Os mesmos processos atuam nos movimentos de andamento mais agitado, é claro, mas podemos lhes dar melhor compreensão formal - o que decerto quer dizer também mais possibilidades de significação - quanto mais claro for o encaminhamento que recebe cada elemento. Neste sentido, movimentos lentos acabam sendo quase de uma complacência pedagógica dos compositores para conosco, de nos ensinar a ouvir.

No movimento de Barber por exemplo, construído de maneira genuinamente simples, o uso de recursos de dinâmica é muito instrutor sobre como atua a flutuação de atenção durante sua escuta. O evento como todo, em sua condição de "sucessão de eventos", é calculadamente esculpido. Ouve-se uma nota que se aproxima, uma primeira referência de altura, que surge quase como resquício de algo que veio antes não se ouviu... a entrada dos graves reforça o centro tonal e repentinamente aquela nota que lá estava ganha intensidade interna (dinâmica como efeito da alteração da harmonia) suficiente para se mover diacronicamente. Na

³⁷ o que lembra o movimento de resistência do sujeito, descrito por Lacan em seu primeiro seminário; quando o discurso se aproxima do "núcleo patógeno", este exerce uma oposição.

construção melódica, o salto *intervalar* só aparece como possibilidade após o percurso ser percorrido de maneira *escalar*. Quer dizer, só após conhecer tal distância é possível resumi-la; só depois de explicá-la ao ouvinte é possível suprimi-la. E a partir desta lógica melódica extremamente simples e apreensível, Barber fica livre para explorar o que está por trás dela; demonstrar ao ouvinte o que a constitui enquanto acontecimento.

“A materialidade do som, fonema ou nota, é primária. Ela coloca num segundo plano o significado da frase, seja esta verbal ou musical”. Mais adiante, “o significante não tem o mínimo sentido; o mesmo acontece com dó, ré, mi. O sentir corporal e o sentido mental não preexistem ao fonema, à letra e à nota de música, são conseqüências deles” (MARTINHO 2012 pg. 12). Para o melômano talvez haja, dado um certo acúmulo de experiência de escuta musical, uma historicização desses "significantes musicais", eleitos ao longo da própria história da música (e que a análise musical discerne) e no decorrer das experiências musicais individuais, que atuam de maneira despercebida na escuta³⁸.

Numa aula de percepção musical, por exemplo, quando são apresentados os intervalos, gradativamente vamos “compreendendo” aquelas distâncias, aquela determinada relação entre alturas, sem porém que seja possível descrevê-las de maneira satisfatória. Sendo o sentido conseqüência de que haja algo que o suporte, sustente, podemos pensar que gradativamente, na experiência, constituem-se infindas possibilidades de geração de sentido. Pode-se dizer que uma terça/sexta menor é “pra baixo”, entristecida, assim como a maior é "pra cima" e mais alegre, mas isso já é recorrer ao imaginário que o próprio uso corrente do sistema tonal criou. Estas caracterizações, de maneira inicial, até funcionam, mas nem sempre e logo são abandonadas; são mais aplicáveis a formas estáticas, como neste exercício de sobreposição de duas notas que constituam um intervalo, recurso auxiliar na "fixação" desta identificação. Isso também se observa no recurso à subdivisão de determinadas frases para a compreensão rítmica.

Geralmente usamos estas associações de maneira introdutória, como que um modo de fazer uma primeira marca associativa, um recurso pedagógico, que ligue determinado intervalo a uma representação possível. Pode até se calcar em características que podemos explicar logicamente, como a distância entre as terças menores e maiores em relação à fundamental, ou sextas menores/majores, terem um contorno mais “fechado” ou "aberto".

³⁸ talvez não seja completamente ao acaso que Caetano tenha escolhido ambientar com a cadência plagal sua Oração ao tempo, carregando consigo, ainda que de maneira dissipada, o amém, como observou em comentário o prof. Antenor Correa em aula de análise musical durante o curso deste mestrado.

Mas de toda forma já estamos no limite da representação “lingueira” das sensações causadas pela escuta intervalar. E se para visualizarmos isso estamos pensando numa relação estática, entre dois elementos somente, precisamos lembrar que, pra além disso, a música funciona em encadeamento, e seu sentido depende sempre deste encadeamento e seu subsequente senso de anterioridade/posterioridade. Nas formas de relação possíveis e apreensíveis entre elementos isolados. Adicionando mais uma variável, estes elementos isolados (e discretos, no sentido de diferentes entre si) são ainda capazes de alteração interna a partir das dinâmicas de intensidade (do *ppp* ao *fff*, do “inaudito” ao “insuportável”). Restringir o exemplo a esta simples diferença de alturas é um recorte mínimo, como forma de tentar abordar uma tessitura que se apresenta de maneira muito mais complexa.

Este espaço, de preenchimento entre uma frequência e outra (que, se pensarmos radicalmente, não significa absolutamente nada, do ponto de vista “natural”) é embebido pela história dessa trama musical, tão gradualmente edificada, e é certo que este pano de fundo construído pela experimentação com o som e as sonoridades, ao longo de uma vida, constará de alguma maneira na escuta. Celibidache chama a este elã criado entre uma nota e outra de “ato de consciência”³⁹. Da perspectiva da psicanálise, se tomarmos os tomamos enquanto significantes, teríamos então um efeito de sujeito: “o significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante”⁴⁰. E a música, para operar com estes significantes (ainda que não sejam criação do ouvinte, são por ele, em sua vivência musical, recriados), requisita um espaço para que sejam “experenciados” de alguma maneira; em sua função de contágio, como frequentemente se refere Sekeff, essa *apresentabilidade* que oferece algo ao espectador não diferiria tanto de uma peça teatral, por exemplo, e sua capacidade de *causar*. O espectador, claro, sabe diferenciar-se do vivido em cena, e ainda assim a cena “o acolhe” e nele tem efeitos. O teatro, porém, nos entrega, na maioria das vezes, a palavra como suporte; e a palavra, bom, nos achamos que a entendemos, engano ao qual a música, ou ainda a dança e outras linguagens artísticas, não se prestariam com tanta facilidade.

A perspectiva sobre o significante é fundamental à psicanálise lacaniana, mas é uma discussão que remonta a Freud e sua percepção de que, na fala, havia algo que escapava ao sujeito, cujo sentido o surpreendia nos chistes e nos atos falhos: um vislumbre do inconsciente. Um mecanismo similar se apresentaria também na formação dos sonhos, em

³⁹ *Lezione*, disponível no youtube.

⁴⁰ “Nossa definição do significante (não existe outra) é: um significante é o que representa o sujeito para outro significante” (LACAN, 1960/1998, pg. 833).

seus deslocamentos e condensações. Lacan retoma estes termos na discussão, já em diálogo com a linguística, enquanto operações metonímicas e metafóricas de uma cadeia significante.

A relação do sujeito com o significante é fundamental para a compreensão que faz a psicanálise lacaniana das estruturas clínicas⁴¹. Aqui, para os termos desta pesquisa, a perspectiva sobre o significante nos interessa ao pensar o sentido que se apreende de uma cadeia possível e que surpreende aquele mesmo que enuncia. “Se no chiste a significação se dá em um movimento de *après-coup*”, ou seja, num depois que ressignifica o início da frase e revela seu sentido que escapou, mesmo àquele que enuncia, “na música ocorre um efeito de *avant-coup*, sendo 'a Nota Azul a realização da promessa da qual o discurso antecedente era portador; ela é a continuação, poderíamos dizer, do saber suposto da linha diacrônica” (NETO *apud* Didier-Weil, pg.145). O chiste é tido com um dos exemplos mais claros *disso que se diz* e surpreende quem enuncia, como uma sobredeterminação inconsciente do sentido final⁴².

Disso poderia-se apreender o que acontece num discurso típico, em que a harmonia se apresenta - se não de saída, num outro momento em que possa vir a ser usada na requisição de sentido, mas que de maneira generalista podemos resumir em $fV \rightarrow I$. Aqui caberia qualquer exemplo de uma estrutura clássica ou neo-clássica, de pergunta-resposta (tanto em sua expressão melódica quanto harmônica), mas neste protótipo amplamente usado, de realização promessa-expectativa em ciclos relativamente curtos, apreensíveis. No geral, então, essa leitura da música como um movimento de *avant-coup*, ou seja, de cumprimento da promessa da cadeia, se mantém em muitos, talvez a maioria, dos casos.

Porém, cabe apontar que aquela guinada de retroação descrito por Neto para o chiste (que geralmente tem uma saída cômica), também pode ser observado como mecanismo de significação na música. Se no chiste isso surge como uma expressão talvez “engraçadinha” daquilo que direcionava o sentido da frase, não necessariamente este ponto de virada precisa assumir tal roupagem, é claro. Nos limites da linguagem desenvolvida no decorrer da história da música, passa-se a jogar com isso que se supõe na tendência da linha diacrônica, a partir do

⁴¹ no desdobramento do Édipo freudiano, a partir da perspectiva lacaniana, a relação do sujeito com a linguagem norteará a compreensão das estruturas clínicas a partir da metáfora paterna: a inscrição de um significante primário, aquilo que responde ao enigma do desejo materno e instituirá a entrada na lei simbólica.

⁴² Sekeff (2004) aborda mais profundamente a relação entre a música e o chiste, dizendo que “ambos favorecem a emergência do inconsciente, que acaba por se expressar à revelia do sujeito, e ambos são dotados de sentido” (pg.4). Em sua perspectiva, chiste e música propiciariam a escuta da interferência do Outro expressa via linguagem.

manejo que faz o compositor. Cumpre-se algo que nem se sabia promessa, instaurando num só tempo ? e !

Tomando livremente como exemplo a melodia desacompanhada de *Sometimes I feel like a motherless child* (Fig.12) exatamente porque a melodia desacompanhada nos permite ressaltar somente o caráter de aparente linearidade diacrônica. Partindo da relação que se oferece Mib-Sol: o intervalo que constitui de maneira basal a primeira frase e se estabelece como ponto de partida pode ser compreendido numa escuta primeira em sua característica intervalar de terça maior (que depois será percorrida pela melodia de maneira escalar, acabando por reiterar o ambiente de uma Tônica aberta).

O final da frase, no entanto, reconfigura o centro tonal e ressignifica as notas anteriores ao promover o salto ao Dó e na pronúncia de "child", alterando suas funções dentro do campo harmônico exatamente como efeito dessa posterioridade. Se tomamos isoladamente Mib e Sol enquanto significantes, como abstração teórica, assim como a relação intervalar maior, temos, a partir da inserção do terceiro termo, uma reviravolta na relação que se estabelecia por S1-S2. De Tônica maior, Eb torna-se III^m em função de I, Dó, e Sol se torna então do campo da dominante V.

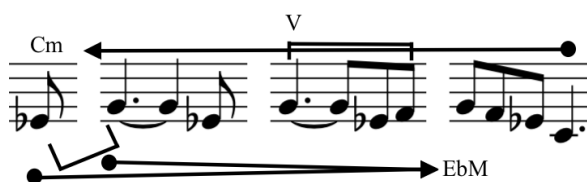


Fig. 12: transcrição melódica da canção. A seta inferior se refere ao direcionamento suposto inicial; a superior, o momento em que o percurso é refeito de trás pra frente, alterando retroativamente o sentido inicial

O sentido, portanto, não corresponderia à aparente linearidade que se apresenta na sucessão cronológica dos significantes, dispostos na linha do tempo, mas uma remissão à anterioridade da cadeia que acaba por organizar sua experiência de maneira retroativa. Não porque simplesmente há um dó, e agora compreendemos que "estamos em dó menor", mas porque há concomitantemente uma descoberta via alteração: na requisição de sentido que faz o dó enquanto significante inesperado, o que ocorre é uma mudança de polo na compreensão de campo harmônico, que não simplesmente se acomoda, como ponto de chegada cadencial, mas surge como significante que permite opera uma criação, que alterando os elementos

Ocorre, num mesmo tempo, a inversão de um sentido, a instauração de uma (outra) promessa (V) e sua realização (I). O exemplo acima foi escolhido exatamente pela disposição, o mais simples e direta possível, mas dá um indício de por onde poderiam se dar análises de estruturas muito mais complexas (como, por exemplo, associar esses efeitos de retroação à leitura de Smith). E os elementos que constituem esta sequência, ainda que encadeados numa sucessão que, no tempo cronológico implicou alguns segundos, aqui, neste corte, neste momento, retornam de maneira a alterar o sentido de seu ponto de partida⁴³, ou, ao menos, evidenciar um sentido que a priori não constava. De forma similar, a melodia de Águas de março (fig. 14) se mantém na relação continua (e contígua? porém restrita) no movimento de constante remissão entre duas notas, que funcionam como pólos de atração mutua, digamos assim: a primeira leva à segunda que leva à primeira etc. Enquanto a estrutura harmônica circunda este intervalo estável, alteram-se, porém, seus lugares de remissão funcional. No original de Jobim, em Si maior, vemos como a relação Ré#-Si não se modifica na primeira estrofe (quando muito, com o acréscimo de Dó# como nota de passagem que, entretanto, reitera a relação Si-(dó#)-Ré# anterior), enquanto os acordes transitam por B7, Abm6, Em6, B7/9, F#m7-B9, C#7, Em6, B6/9. Nesta técnica tão usada pela música popular, a harmonia trabalha como uma constante ressignificação da mesma célula.

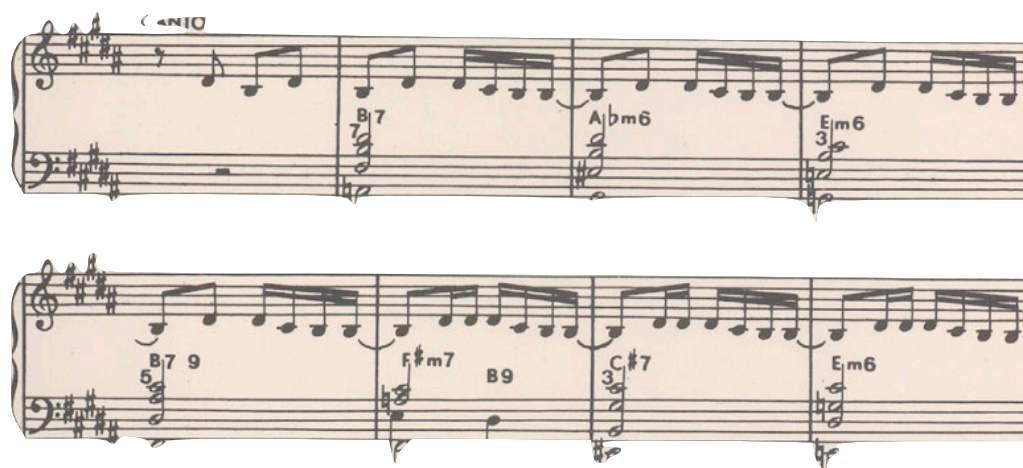


Fig. 14: linha melódica do canto e acompanhamento harmônico de Águas de Março

⁴³ Celibidache, *Lezione di Fenomenologia*, em transcrição: “4a de Brahms, segundo movimento. Este ponto central de onde partimos, se chama para nós tonalidade materna. Já dizemos, se lembrem, a música é a evolução do som em função da consciência daquele que escuta. Portanto, enquanto evolução, precisa conhecer dois *momenti*, um de máxima expansão e o momento em que retorna, percorrendo o tempo no sentido contrário, retorna à casa, ainda que o tempo do mundo caminhe adiante e se façam outros três minutos, ele retorna sobre si mesmo”. Este “retorno sobre si”, após todo o trabalho discursivo, seria portanto encarado, propriamente, como um si-mesmo alterado.

Se a melodia mantém essa ilusão e sensação de estabilidade, a grande alternância no deslizamento harmônico, com certa garantia de sentido dada pela manutenção da IIM, assim como, conseqüentemente, IIM está constantemente sendo ressignificado em função da alteração do lugar que ocupa no interior do sistema tonal. Cada acorde que acompanha o material temático poderia ser encarado como um de seus aspectos, uma de suas facetas. É informar as condições de sentido possíveis para uma “mesma” IIM.

Retomando a situação de *Sometimes*, assim apresentado para manter sua forma mais enxuta possível, podemos observar esta ideia de um efeito de sentido *a posteriori* numa diversidade de exemplos. No estudo de Scriabin abaixo (fig. 15), do qual tomaremos somente o gesto que leva do primeiro compasso ao segundo, num primeiro tempo apresenta-se à escuta a tríade de Dó# maior, cujas notas Mi# e Sol# repentinamente se tornam sétima e nona, com a introdução das notas pertencentes ao arpejo de Fá#, que se apresenta enquanto fundamental, porém, somente no último instante do primeiro compasso, instaurando a força tonal no pedal em fá que, que surge na quinta aberta, na cabeça do compasso seguinte, e logo na sequência já tem seu “estatuto” alterado de maior para menor, na segunda metade do primeiro tempo, com a apresentação do lá alterado.



Fig. 15: compassos iniciais do estudo em F#M op.42 de Scriabin

Sendo o segundo compasso um ponto de distensão, o conjunto formado pelos movimentos do primeiro representa pra ele, como um todo, caráter V. De certa forma, o conjunto do movimento cadencial com resolução maior (V-I)M é manejado de maneira a representar "V" para Im. O estudo, nomeado em F#m, nos mostra em seus dois primeiros compassos como no interior de uma “mesma” fundamental pode haver, a partir das opções de sequenciamento, pontos de tensão e distensão. Se Scriabin se afamou pelo acorde de Prometheus e o recurso às quartas e quintas alteradas, aqui ele nos mostra como até mesmo a

alteração da terça pode ter uma espécie de tendência resolutiva - função na qual se baseiam também as relações de mediante.

Mas o grande ponto de virada⁴⁴ nesta organização feita pelo compositor é esta revelação da fundamental no último instante do primeiro compasso, que, ao mesmo tempo que recupera e ressignifica o trabalho melódico anterior enquanto *apoggiaturas* harmônicas, que nos direcionavam para um lugar determinado (essa forma como o sentido gradualmente se estabelece e se desmancha, quase simultaneamente, é bastante característica do compositor); essa inserção do fá grave repentinamente dá um polo gravitacional outro para toda a anterioridade do texto que, ao mesmo tempo que se encaixa perfeitamente enquanto possibilidade, surpreende a escuta.

De toda forma, se observada desta maneira, muito da experiência musical confrontará a ideia de que o sentido musical se dê unicamente em sua sucessão prevista de elementos (ou, para retomar os termos usados no início desta discussão, em *avant-coup*), apesar de por muito tempo ter-se investido nesse modelo. Porém, por vezes, não coincidem, precisamente, a direção do tempo discursivo e a direção da constituição do seu sentido. Este "eu tonal", efeito de a música ter durante muito tempo caminhado para estabelecer um sentido de maneira diacrônica, um organizado "isso depois disso", numa experiência que apraz esse ouvido costumeiro, garantindo a ele uma "viagem tranquila", de repente se dá conta, parafraseando Freud, de que "já não é senhor de sua própria morada" quando observamos estruturas musicais que lidam de maneiras cada vez menos regulares com a criação de sentido, que podemos situar como as tendências de virada de século passado.

Isso que tentamos localizar aqui nesta reflexão sobre o cumprimento da promessa feita pela estrutura musical, que teria uma satisfação egóica, e um esbarre com algo que supera este suposto saber diacrônico musical, talvez comece a se aproximar do que Alain Didier-Weil chamou de *a nota azul*. Sobre este ponto da estrutura musical que se revela à escuta como uma alteração de anterioridade, ele escreve: "[...] a experiência me ensina que se quisesse dela me apoderar cantarolando-a ou cantando-a à minha moda, seria em vão esperar que ela me pudesse oferecer o que me prometia de significância: a alteridades se assenta de tal modo nessa nota que ela não pode me encontrar e eu não posso encontrá-la a não ser que me venha de uma exterioridade absoluta, sobre a qual não posso ter domínio algum" (Didier-Weil, 1999, pg. 33).

⁴⁴ Paulo Costa Lima, em suas análises frequentemente se refere a este ponto de virada como "ponto de revirão".

Para quem escuta, talvez, esse sequenciamento tenha uma aparência de aleatoriedade, mas, se o é, é uma possivelmente segura o suficiente para que aquele que escuta mantenha condições de se levar com a música⁴⁵. O ritmo cadencial acrescenta aí, também, valor⁴⁶. Mas neste aparente vaguear estão em jogo diversas "operações ponto-cego" - porque simplesmente não têm nomeação na experiência não-informada, não instruída em teoria musical. Para o músico, são dados. Não por isso se pode negar que as distinções com as quais trabalha a análise, a harmonia funcional, caracteres rítmicos, melódicos, etc, não sejam reconhecidas pela escuta desinformada: claro que são, em maior ou menor grau. Ainda que numa incapacidade de nomeação de uma operação cadencial em curso, por exemplo, há uma série de marcas que aos poucos são deixadas por esta outridade que se apresenta a todos nós musicalmente e que, decerto, participa em alguma instância na constituição da musicalidade do sujeito. Um mesmo "fundo inaparente", presente nas operações da linguagem, cujo costume nos permite leitura imediata. Quando dizemos por exemplo que 'fulana é uma onça', não precisamos explicar a operação para que haja compreensão do sentido, a metáfora responde exatamente pelo efeito imediato de condensação.

De maneira similar, somos versados em ouvir música, quase tanto quanto todo ser falante é, a seu peculiar modo, um artista da linguagem. Aliás, a partir das perspectivas da psicanálise exploradas nesta escrita, de certa maneira somos todos melômanos, na medida em que *melos* nos constitui - aliás, antecede - desde a origem do sujeito, a priori na condição de envelope sonoro e na relação com o outro materno, em todos esses estímulos e presenças sonoras, índices do mundo, que acompanham uma remissão a um bem estar, à proteção, à presença cuidadora. Posteriormente, a música se torna um gozo de escuta possível, ao promover este contorno do *objeto a voz* (VIVES, 2020).

⁴⁵ Beethoven e a sequência de dominantes que abre sua 1ª sinfonia. Liszt, Estudos transcendentais, no. 4, Mazeppa.

⁴⁶ "...das barrancas do Rio Gavião", de Elomar.

5 Coda

*"Assim como do fundo da música
brota uma nota
que enquanto vibra e se adelgaça
até que noutra música emudece,
brota do fundo do silêncio
outro silêncio, aguda torre, espada
e sobe e cresce e nos suspende
e enquanto sobe caem
recordações, esperanças,
as pequenas mentiras e as grandes,
e queremos gritar e na garganta
o grito se desvanece:
desembocamos no silêncio
onde os silêncios emudecem"⁴⁷*

É possível perceber, portanto, como a música se sustenta, para se manter efetiva, eficaz, em ambos seus polos, pré-simbólico, para tentar garantir efeitos de enganchamento, para que possa dali advir alguém a escutar, e simbólico, para que este que emerge possa, de alguma forma, articular qualquer coisa. Neste sentido a música está fadada, de certa forma, precisamente por ser um fenômeno da escuta, a ser encarada enquanto essa rede de possibilidades remissivas, no mínimo internas, mas a partir de qualquer coisa que permita uma diferenciação possível, inicial. Isso para objetivar um pouco a discussão, porque teoricamente qualquer coisa poderia se tornar significante para uma escuta, tudo depende das condições deste alguém anteriores a ela - assim como a literatura, as artes em geral, ou o simples desdobramento a partir do contato com uma ideia, também a musicalidade se mune desta repertorialização, essa historicização que cada um faz de determinado substrato sonoro, determinados modos de relação, etc.

Mas num discurso mais tradicional, ainda numa escrita baseada em noções de compreensibilidade, mesmo que uma compreensibilidade desafiadora, estes elementos saltam aos olhos mais facilmente, inclusive na partitura. Eleger células significantes, porém, talvez seja um trabalho potencialmente muito esmiuçável⁴⁸... os métodos nos quais se baseiam a

⁴⁷ Octávio Paz, em "Liberdade sob Palavra". Trad. Luis Pignatelli.

⁴⁸ neste sentido acho válido lembrar o trabalho da análise schenkeriana em seu intuito de revelar, na observação das camadas superiores e seu discernimento até a *Ursatz*, os movimentos internos e estruturantes do discurso musical.

composição⁴⁹ e a estrutura matemática da música permitem uma verdadeira infinidade de elementos que podem ser discernidos e comparados, buscados, digamos assim, em suas relações. Mas poderíamos colocar que seria significativo este algo que, por alguma razão a escuta elege como próximo a uma ideia; qualquer coisa que possa agir numa formulação de sentido, o que nos aproxima à própria ideia de frase com a qual trabalha a análise musical, do material temático, do *leitmotif*.

Recorrer a exemplos como a dicotomia terça maior-menor, é uma tentativa de enxugar os termos (em relações que podem ser ainda mais mínimas), porque nesta busca do sentido musical muitas vezes, acreditando-se estar lá nas profundezas o mistério que esconde a musa, nos esquecemos por um momento que a música é o que se faz dela... ou o que fez-se dela. Ou vem-se fazendo há séculos, e o que disso vivemos neste ponto de resumo histórico em que agora nos encontramos e cujo representante é, de certa maneira, o sujeito. Se num determinado momento houve um ímpeto organizativo, como a retórica musical barroca ou a teoria dos afetos, bom, disso tiramos duas coisas: que já havia uma tendência sentida, percebida a ponto de ser observada, trabalhada e proposta teoricamente. Segundo que, depois de posta, ainda que não tida como ideia majoritariamente vigente ou preponderante, querendo ou não se entremeia no uso. A teoria dos afetos seria somente um exemplo disso se estende a tudo que de alguma maneira interferiu ou contribuiu neste processo, ou seja, que se apresenta na ordem do quase intraçável.

Dessa perspectiva o sentido musical se constitui gradativamente, nesta modelagem no decorrer histórico, neste constante movimento em que indivíduo constitui o meio e meio o constitui, que gera, no fim das contas, uma rede de remissões, isso é indiscutível (ou seja, tanto do ponto de vista histórico, na possibilidade de delimitar acontecimentos, quanto para aquele que ouve, em sua situação de ponto de contato com a cultura em sua síntese possível, isto tem atuação). E o mesmo problema se apresenta sempre que tentamos encontrar esta remissão na linguagem falada de maneira satisfatoriamente correspondente, fazendo a aposta de que a linguagem, ela mesma, encerre significado. Por outro lado, se a origem está lá atrás, na descoberta pitagórica e a (in)congruência matemática, isso não consta na fruição estética da experiência, mas a organiza enquanto ideia antecessora, criadora de, digamos, condições favoráveis ao sentido musical.

⁴⁹ para dizer de maneira ampla e somente dos recursos mais tradicionais: diminuição, aumento, repetição, escalonamento, substituição, espelhamento, inversão, alteração por proximidade, etc.

Base da música tonal-ocidental, a série harmônica parte de princípios relativamente simples. Uma lógica que, apesar de não se apresentar ao ouvinte, pode ser percebida e vivida, se formos resumir, em termos de unidade e diferença, dois conhecidos íntimos de todo sujeito. Partindo do dó fundamental, o mundo natural⁵⁰ nos presenteia com o sol, uma segunda informação, que do mesmo dó emana, porém dele se diferencia. Estando nesta relação tão próxima, já pensando na tríade, o caminho harmônico I-V segue sustentado *pelo fio de uma nota* e a alteração de outras duas, que causam uma certa sensação de inversão do polo de sentido. Logo descobriu-se que a sétima intensifica tal efeito, ao resolver-se na terça maior da fundamental. Logo descobriu-se que a música pode habitar o espaço da dominante e somente apontar para a tônica por longos períodos; e de V em VdeV, explora-se espaços cada vez mais longínquos.

Tem-se um sistema que se apresenta de maneira cuja lógica é omitida, mas facilmente apreendida, captada e inserida numa rede de remissões gradativamente construída e apropriada pelo tecido sócio-cultural, o que, até certo ponto, quer dizer também: por aquele que nela habita; um sistema que pode, ao mesmo tempo, tender ao infinito e apontar para a unidade. E talvez a ambição que se reproduz no trabalho artesanal com o som no tempo, seja este trabalho a fim de eleger um significante que não deixe resto, que não peça essa remissão a outro significante; que permita ao sujeito, enfim, cessar de divisão. Desta maneira, o fim da nona sinfonia de Mahler, em seu contexto de despedida e reflexão sobre a finitude, não poderia ser mais descritivo: o movimento se torna cada vez mais lento, se aproxima cada vez mais do estático, dissipando-se como que num ar cada vez mais rarefeito, se desintegrando, se aproximando cada vez mais do zero absoluto - restrição do movimento a nível molecular, deixando, pouco a pouco, de existir, a partir da impossibilidade de se colocar um termo em relação a outro, pois já tão distantes, tão... enfim, inaudíveis. Similarmente, a oposição estrutural, como Flo Menezes (2002) aponta em sua décima sinfonia, entre solo e tutti, dá corpo a esta tentativa de preencher o espaço entre dois pontos, quando em sua apresentação mais radical: o ténue lá longo do trompete solo contra-sobreposto ao cluster fortíssimo do tutti

⁵⁰ "Em consequência do recorte operado por cada tipo de escala no contínuo sonoro, aparecem relações hierárquicas entre os sons. Essas relações não são ditadas pela natureza, já que as propriedades físicas de uma escala musical qualquer excedem consideravelmente, pelo número e pela complexidade, as que cada sistema seleciona para constituir seus traços pertinentes. De qualquer modo, como qualquer sistema fonológico, todo sistema modal ou tonal (ou até politonal e atonal) se baseia em propriedades fisiológicas e físicas, retém algumas entre todas as que estão disponíveis em número provavelmente ilimitado e explora as oposições e as combinações às quais elas se prestam para elaborar um código que serve para discriminar significações. Conclui-se, pois, que a música, assim como a pintura, supõe uma organização natural da experiência sensível, o que não quer dizer que ela lhe seja submissa") Levi-Strauss, *Mitológicas I*, pg. 44.

orquestral - ambos, tudo ou nada, cada um ao seu modo, dão o peso astronômico da imobilidade que causa o conflito em sua dimensão mais pungente.

Retomando este aspecto de “desnaturalização” da relação entre sons, de certa maneira é isso o que permite a uma terça menor (voltando a ela...) admitir um caráter “pra baixo”, entristecido, mas também imperativo a depender do caso, anunciativo, trágico, nostálgico, às vezes até um pouco esperançoso, de maneira mais resignada ou menos; também, enérgico e reativo, explosivo ou revolucionário, inquisitivo, resolutivo... dependendo da estruturação antecedente, uma terça menor pode até ser um alívio. De toda forma, não há na origem da relação triádica menor em si, como uma espécie de informação genética codificada, seu sentido, a não ser que pensemos isso como metáfora para seu aspecto fora do "natural"; é necessária sua inserção num sistema de remissões (não é este o lugar do código?) que, recusando um significado unívoco, trabalha no tempo “cercando” este sentido⁵¹, que é apontado a partir da leitura dos movimentos que este trajeto coordena. E este lugar do código musical, é isso que se apresenta na escuta que nós conhecemos sem conhecer? É o fato de que haja uma musicalidade possível?

O sentido musical, consequência de que haja um significante fornecido por aquela materialidade sonora da qual nos diz Martinho, seria, assim, em última instância, uma montagem (a dizer, simbólico-imaginária), para determinados substratos musicais; que haja um sentido musical é consequência de que haja música sendo experimentada por um sujeito, por redundante que pareça dizer isso a esta altura - mas é a possibilidade de colocar termos em relação, tributária deste sujeito, que possibilita um sentido que, ao fim, é mobilização de afeto do próprio sujeito.

E numa tentativa de expressão verbal deste sentido, podemos dizer de maneira geral, como explorado no primeiro capítulo, é comum recorrer a pares geralmente oriundos de outras capacidades sensoriais, tomados como um empréstimo metafórico, como aberto-

⁵¹ sobre este propósito, um comentário sobre a análise proposta no segundo capítulo, na escala da abertura de Nixon in China, na qual Schwarz aponta um caráter “oceânico” pela unidade de repetição. A partir desta leitura, parece necessário levar em consideração que há informação suficiente agregada à escala menor em sua subdivisão rítmica apresentada, e o que ela faz é *apontar*; a partir do momento que se instaura enquanto movimento, qual seria este lugar de indiferenciação. Me parece improvável que uma escala possa ser tomada como puro material básico (aliás um significante puro é uma abstração teórica, o que a gente tenta imaginar que há por debaixo desse véu de sentido...). A música minimalista em geral, ao instaurar movimento, ainda que a partir de uma só nota ou tríade, trabalha com sua mínima oposição, que seria a noção de repouso que dali advém. Como diz Boulez, é o próprio corte que instaura a possibilidade do *continuum*. Nessa linguagem, partir do princípio de repetição, a reiteração do sentido unívoco se faz na apresentação concomitante, típica da linguagem minimalista, agregativa, somatória, de diversos “cortes” possíveis para este mesmo *continuum* que se coloca como uma miragem adiante. Se a virada de século trabalhou com a multipolarização do sentido, adiante a linguagem minimalista fará a aposta de torná-lo hiper-consistente, como visto em *Akhmaten*, de Glass. O método *tintinabular* de Arvo Pärt acaba tendo efeito similar.

fechado, claro-escuro, pra cima-pra baixo, liso-áspero, pontudo-macio etc. Por outro lado, recorre-se a estados de ânimo, ou descrição de formas visuais. Certa vez chamou-me a atenção a forma como, durante ensaios, um maestro recorria de maneira muito eficaz às locuções adverbiais, na tentativa de agregar sentidos descritivos àquilo que ele pedia que à orquestra, circundando a recusa representativa do substrato musical ampliando seu sentido de maneira agregativa, como faz a locução.

E agregar sentidos é poder re-trabalhá-los. No movimento lento da Quinta sinfonia de Shostakovich, por exemplo flauta e oboé soam extremamente distantes de suas associações ordinárias, arremessados para um lugar melancólico, solitário, distante e frio. O xilophone, num inesperado registro lancinante, que como resultado da disposição geral, já muito intensa e *sostenuta* nas cordas, encontra em seu timbre usualmente cômico ou adocicado um recurso de pico, esculpindo uma nitidez perfurante ao ataque que os violinos perpetuam em suas notas longas. A versão de Bernstein ao vivo, talvez pela situação de concerto, é ainda mais lenta que o usual. Durante minha formação como violista com a prof. Glêsse Collet, lembro-me dela dizendo que, ao tocar, precisávamos exagerar sempre e tudo. Tanto no repertório solo quanto em qualquer formação, todo efeito de dinâmica, fraseado (nos limites da “deformação” e do bom senso estilístico), tudo precisava de certo exagero, do ponto de vista *do músico*, para que ficasse tudo o mais claro possível ao ouvinte.

Se, do lado do performer conhecemos o texto à exaustão, até mesmo pela forma como se dá o preparo nos moldes ainda conservatoriais, o ouvinte deveríamos tratá-lo, para seu próprio bem, como, com o perdão do exagero, um “surdo” musical: só assim a música pode se fazer ouvir. Dito de outra forma, é entregar material “perceptivo” ao máximo, exagerar dinâmicas, contrastes, fraseados. Ou como aqui já se propôs, esmerar na criação desta materialidade significativa, e o “perceptivo” fica entre aspas porque sensível é o sinal acústico, não a agência que ele tem sob a perspectiva aqui desenvolvida. E assim, pensando na artesanaria do ofício do performer, na construção de uma interpretação, todo elemento possível deveria ser entregue, uma contribuição para que o discurso seja efetivo, no sentido de que a música seja ouvida; que o sujeito “escute”, e não “se ouça escutando”. A artesanaria do performer, por um lado, é também em parte, do ouvinte: este só pode trabalhar com aquilo que aquele lhe entrega.

Não se pode falar em nome de todas as musicalidades, obviamente, mas podemos traçar uma musicalidade média, fruto da imersão nesse substrato sonoro que nos antecede, a cada um de nós, e se expressa tanto nas mais variadas sonoridades do ambiente quanto nos tantos

usos que encontramos para a música em nosso dia-a-dia. É curioso para nós, crias dos séculos XX-XXI, pensar que até pouco tempo atrás era necessário ter um instrumento em casa ou dirigir-se a um lugar específico para que houvesse algum contato com a música - para além do que se pudesse cantar. A era das rádios e gravações já alterou isso consideravelmente; na pós-internet, porém, o acesso médio às mídias musicais é de outra ordem, extremamente facilitado por inúmeros canais; sua função se pulverizou, atendendo a tantas necessidades quanto haja criatividade para, porque pode-se ter música em qualquer lugar e a qualquer momento. A possibilidade de remissões, nesta teia cada vez mais discernida em sua multiplicidade, é pura potência significativa.

Contando com esta dimensão, certamente quanto mais rica de referências possíveis for uma escuta, maior a possibilidade de remissões de sentido, ainda que este não se apresente numa palavra. Precisamos assumir isso sem estranheza, cotidiano e pesquisa corroboram tal idéia. E no caso da música, quando encarada como esta analogia estrutural da vida anímica, ela se nutre tanto daquilo que fica circunscrito à experiência com o som quanto àquilo que a ultrapassa. A vivência com a literatura, a curiosidade com a física e as ciências, os estímulos visuais, conhecimentos históricos, modos de manter relações pessoais e por que não dizer dos amores?, tudo isso recebe um acolhimento de sentido, efeito de que há um sujeito, na evitação do não-senso que a vivência do discurso musical propicia via musicalidade.

Por fim, resta pergunta similar à do início, qual o limite desta aproximação teórica? Para usar termos da música, até que ponto é possível fazer esta modulação, esta transposição de descritores da experiência a partir da teoria psicanalítica para a experiência do discurso musical? Não é preciso que sejamos capazes de descrever seus dispositivos a fundo para deduzir sua eficácia, ou há muito teria sido abandonado. De toda maneira, impõem-se barreiras. “Se observarmos o quadro [obra de arte] guiados pelo saber escolástico, nós inviabilizamos sua ação” (NETO, *ibid.*, pg. 144). A afirmação evidencia o contra-senso, a contradição interna, a maior dificuldade que se impôs na escrita deste texto, porque a fruição prescinde, exatamente, de determinados discernimentos. Tentar abordar pelo viés instrumental da análise musical uma série de efeitos causados pela obra musical e pela arte em geral, que oferecem uma certa resistência tradutória, se mostra sempre uma dificuldade. É como se, ao tentar demonstrar qualquer coisa na partitura, o tempo todo fosse necessário dizer “mas não é bem isso...”

Como propósito de partida, procurou-se ressaltar o sentido musical excedido ao máximo de referência externa - ou até onde isso é possível. De maneira ampla, algo resumido na ideia

da música em seu caráter de fruição mais enganadoramente livre, e a música de concerto se presta bem a isso porque muito dela se compõe tendo em mente esta função. A música em seus contextos mais políticos, a música como emblema, tudo isso foi decerto deixado um tanto de lado. Ainda, noutros lugares, como o ritual, muitas das vezes a música cumpre uma função outra, que não musical, nem mesmo musicante, porque não consta ali como uma organização sonora, apesar de assim se apresentar.

Se for possível esta perspectiva teórica, trabalhar com a música enquanto discursiva e pensar seus elementos como significantes, a partir do que implica a proposta psicanalítica, abrem-se uma série de outras possíveis aproximações que podem render interessantes frutos à compreensão da musicalidade, principalmente nas ideias de tempo lógico e da experiência organizada em três registros, RSI. Estes assuntos já estão sendo abordados, e há muito ainda a ser elaborado neste intersecção com a psicanálise que poderia contribuir nessa elucidação; acredito também numa possível interlocução com as compreensões formuladas por Celibidache a respeito da experiência musical, que, a partir de um arcabouço referencial filosófico-matemático, propôs uma série de considerações a respeito da relação do ser com o som, e especificamente a experiência de escuta, que apontam para lugares semelhantes aos aqui explorados.

Retorno às perguntas originárias deste texto: como pode ser possível que a audição de uma obra instrumental, ali, num momento consiga fazer escorrer uma lágrima silenciada do mais profundo desamparo? Como pode uma estrutura musical proporcionar uma felicidade próxima à sentida de uma grande realização? Como pode um discurso musical mobilizar o sujeito de tal forma que alterne a "valência" de um afeto, descobrindo-o? A música parece fazer um "furo no Real" (assim como frequentemente se referencia a atuação do próprio significante) partir da materialidade que oferece, mas talvez seus efeitos sejam possibilitados por uma agência simbólica, como a leitura de Sekeff constantemente indica. Ouvir música seria outra via languageira de contornar o radical do não-senso e criar vida a partir de sentido, desejo que se demonstra no movimento. A análise da cadência que segue é uma tentativa de descrição de tal percurso, considerada no âmbito das conclusões por propor articular as propostas descritas e desenvolvidas ao longo do texto.

5.2 Cadência 1o movimento - concerto para piano no.2 de Prokofiev⁵²

Numa análise deste tipo é tentador querer levar em consideração todo elemento possível, mas talvez seja mais profícuo, para pensar uma musicalidade de maneira ampla, se ater àquilo que mais salta aos ouvidos, ao que acontece no trabalho discursivo de maneira mais aparente. Deste modo, esta leitura se atentará a movimentos mais amplos, a gestos, manejos temáticos, alterações sensíveis, que conseguiram alterar ou interferir nos sentidos gerados, ou seja, que tenham condições de serem eleitas pela escuta enquanto significativos, assim como aqueles movimentos mais estruturais no entre-jogo temático que aparece nesta cadência. Então ao mesmo tempo estarão presentes recursos de uma análise musical simples, partindo daquilo que, supõe-se, se apresenta mais sensível à escuta, tentando recorrer ao mínimo a terminologias específicas: é uma tentativa de descrição de um modo de trabalhar o substrato musical.

Faria sentido ainda citar os antecedentes da cadência, que afinal é um retrabalho com materiais anteriores, mas creio que a ordenação das aparições temáticas e o trabalho formal nela feito justifique tomá-la como exemplo. Vale a pena, porém, antes de iniciar por ela, dizer sobre o arpejo, acompanhamento da melodia, usado desde a primeira vez que o tema aparece: ao mesmo tempo que a estabilidade harmônica convoca à cena da escuta um sentido direcional estável, indiciado pela tônica, este "todo" para o qual aponta já é recortado pela distribuição rítmica dos intervalos em sua disposição arpejada, cujo simples fato de estar em movimento já traz contida a oposição, seu repouso, e o projeta um ponto adiante possível (Fig. 16). Nos termos de Boulez, a mão esquerda já efetua um corte indicando um *continuum* no espaço de sol menor.



Fig. 16. acompanhamento motriz e harmônico do tema A

⁵² três sugestões de audição disponíveis no youtube: Yuja Wang, pela clareza e objetividade, que permite ao texto aparecer numa limpidez técnica impressionante. Lugansky, que se demora mais nas diferentes ambiências, demonstra mais os cromatismos e trabalha com mais minúcia construções de intensidade - o retorno do tutti em sua gravação é o muito eficaz. Vinnitskaya, pelo caráter lírico que consegue intermediar as duas anteriores.

Tomando o movimento inteiro do arpejo como gesto, é bom ressaltar que ele mantém em si uma função cadencial implícita, oscilando nas cabeças de tempo, mas tendo sempre como limite do contorno, definido pelos extremos em sol. Este se coloca, então, como pano de fundo, um que acolhe a melodia em sua anacruse, mas evidenciando a diferenciação rítmica que o termo pontuado impõe⁵³. Aliás, este conflito é evidenciado no constante embate 12/8x4/4. Nesta entrada da cadência, pela primeira vez, o movimento intervalar sol-ré aparece aumentado para uma quinta diminuta. Notada esta diferença de apresentação, seguimos como se estivéssemos numa escuta do zero.

O tema tem um caráter inicialmente tranquilo, num movimento cujo contorno descendente contribui para a sensação de certa quietude; satisfaz-se pela imediata resolução confirmada no compasso seguinte, estabelecendo muito rapidamente este primeiro lugar que responde a uma tendência de resolução instaurada. Dispõe de mais informações da ambientação tonal, distribuindo neste movimento descendente outras alturas que, além de constituírem o contorno melódico, informam assim, gradualmente e individualmente detalhes do espaço harmônico, agora de maneira diacrônica. A seta concreta indica essa diacronia, o plano consequencial-temporal, e a pontilhada, a retroação da confirmação do sentido, a partir deste ponto que se projeta adiante a partir do início do compasso⁵⁴ e que a ele se refere (fig. 17).



Fig.17, movimento de instauração uma tendência, sua criação de expectativa e confirmação

⁵³ no geral, a depender das dinâmicas e direcionamentos em questão, a nota pontuada catalisa ou decai em intensidade direcional.

⁵⁴ este seria o efeito comentado por NETO em referência citada anteriormente, como de *avant-coup*, o cumprimento da promessa que se estabelece (bastante direto aqui neste exemplo, resumido num gesto único) pela cadeia. Mas reiteremos que de uma maneira já esperada pela escuta... há uma *confirmação* de sentido.

É uma primeira frase curta, bem resolvida e bastante imediata, cujo lastro de interesse se mantém a partir do movimento garantido pelo acompanhamento rítmico-harmônico. Este preenchimento tem um certo nível de desequilíbrio interno, e geralmente são alterações em seu campo que provocam mudanças de direção melódica. Este ponto de repouso da primeira frase é insinuado e imediatamente abandonado, a partir da emersão de um deslocamento cromático, que aparece sempre como uma certa desestabilização, densificando a harmonia mas sustentando uma continuidade pela padronagem rítmica, cujo repouso em sol se torna agora mítico, deixando-o como lembrança de algo que agora se apresenta como uma ausência e possibilidade ordenadora: uma promessa de estabilidade da fundamental.

Enquanto material temático, podemos dizer que A carrega em si um conflito tonal-cromático (fig. 18); é esta característica que o permite se desenvolver, que se interpõe à estagnação formal. Assim, o tema é impulsionado para um movimento ascendente em sua segunda oração, e a arquitetura 2+2 garante compreensibilidade, fazendo com que este certo borrão, causado pela harmonia, contribua num acréscimo de sentido, imprimindo força ao movimento temático.

Fig.18, acompanhamento cromático, como que relacionado à movimentação temática. Se não necessariamente como causa do movimento ascendente, ao menos um prenúncio cujo efeito é depois percebido

Na sequência, após a apresentação completa de A, inicia-se um trabalho ascendente em repetição modular. Esta distribuição permite, apesar da novidade e do estranhamento das disposições, que logo no segundo compasso se reconheça certo padrão⁵⁵: o sequenciamento de

⁵⁵ na escuta completa do primeiro movimento, este material já se estabelecerá como temático. Aqui, como efeito desta retirada de contexto, o observamos num certo caráter de gênese ideativa.

quatro notas em movimento linear, que sempre recomeça retomando um ponto anterior, reiterando assim, apesar do ambiente um pouco incerto, uma tendência que organiza o movimento. Sua apresentação reiterada acaba por formular um outro tema, B (fig. 19) esse sequenciamento linear-escalar que sempre retorna a um ponto anterior antes de continuar ascendendo. Há um breve desenvolvimento de B, muito rarefeito, meio diáfano e sem pé no chão. O que se inicia a partir daqui é um trabalho com materiais oriundos de ambas ideias, no que se revelará, adiante, uma de tentativa de síntese.



Fig. 19, tema B representado pela escala ascendente

O retorno de A é preparado, então, a partir do resgate de B, que num crescente de intensificação de intensidade (redundância necessária), cria condições, a partir da densificação causada pelo movimento, ao mesmo tempo, cromático e ascendente, para um terreno impetuoso e dramático na reintrodução de A, que aparece acrescido de informação e efervescência. Nesta toada segue seu desenvolvimento, que parece se encaminhar para um limite causado pelos acréscimos de intensificação de sentido fornecidos pelo preenchimento dos espaços de qualquer lacuna possível do estado inicial deste tema. (A) aparece cada vez mais repleto de elementos internos, diferenciáveis, com o acréscimo de escalas, trinados, tudo internamente ao material temático, que agora se apresenta de maneira mais inquieta, afobada pelo cromatismo que invade o terreno melódico (Fig.20).

Quando o tema parece não ter mais para onde ir, repentinamente, então, nos damos com a rigidez da distribuição “quadrada” da métrica, sobreposta à harmonia densificada. Apesar de certa clareza dos acordes, no segundo compasso as *apoggiaturas* intensificam a sensação de que há certa inadequação com o entorno que, quando começa a ser percebido, já é

interrompido pela repentina citação truncada de A, que se organiza na força gravitacional apresentada pela condução do baixo.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. It features a complex melodic line in the treble and a more rhythmic bass line. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'molto cresc.' (molto crescendo). The second system continues the piece, marked with 'ff' (fortissimo). The third system includes an '8' marking, possibly indicating an octave shift, and remains marked 'ff'. Red highlights are used throughout the score to emphasize specific melodic and harmonic elements, particularly in the upper register of the treble clef.

Fig.20, B como preparo para retomada intensificada de A

Esta condução (Fig. 21), ou isto que assim se apresenta neste momento, esse material que acontece como que “por baixo”, ordenando o que acontece na superfície aguda da estrutura, chamemos de C, que permanece como que não reconhecido, não percebido enquanto evento (apesar de o organizar), visto que, aqui, aparece pela primeira vez e de maneira sobreposta a uma série de acontecimentos da mão direita, não tendo força de fixação, de reconhecimento enquanto ideia.

Depois do atordoamento causado pelo corte um tanto abrupto representado pelo gesto *precipitato* introduz (cuja pausa anterior à última nota do compasso talvez seja o ponto de maior acúmulo de energia da cadência, fig.21), após seu tratamento mais densificado A é retomado em retrabalho, de maneira encurtada, como uma referência interna possível à historicização desta ideia; o encurtamento se aproveita de tudo aquilo que o tema já foi, *de* alguma maneira, para poder prosseguir com um trabalho de caráter elaborativo. Essa versão de célula temática se apresenta como costura dos dois polos extremos; talvez a maneira mais direta de descrever graves e agudos, mas podemos pensar em nos limites de um contorno.

Fig.21, primeira aparição do material temático C, em aparência de condução harmônica

A repetição modular se apresenta então como uma repetição, em aparência, mas sempre levemente alterada: uma tentativa de cercarmento, de compreensão de uma tendência, encontrar um caminho na harmonia que possa responder à demanda criada pela linha melódica ou o contrário, um lugar onde a linha melódica possa se acomodar no percurso harmônico. Essa segmentação e sequenciação deste traço-resquíio de A (Fig. 22), se apresenta na forma $([1+1]+[1+1]) + ([1+1]+[1+1]) + 2$. No segundo conjunto entre parênteses, fica notória a instauração de uma "dificultação", a intensificação do imbróglio melódico-harmonicamente confuso e irresoluto, um aumento de resistência com este peso que se acrescenta tanto pela subdivisão do acompanhamento quanto pelo incremento de detalhes daquilo que constitui, "por dentro", esta célula temática, nas escalas que agora surgem como preenchimento. O acréscimo de elementos a se colocar em relação é muito eficaz em instaurar tanto uma requisição mais urgente de direcionamento e repouso quanto aumentar a instabilidade: ambas as coisas se retroalimentam ciclicamente, até chegarmos numa ambiência

que ressoa C de maneira ainda mais dificultada para a escuta, mais sumida, difusa na profusão de elementos concomitantes.

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system (measures 1-4) features a heavy, dark texture with markings *pesante*, *m.d.*, *ff*, and *m.s.*. The second system (measures 5-8) continues this texture with *m.d.*, *ff*, and *m.s.* markings. The third system (measures 9-12) introduces a more active texture with *con effetto*, *ff*, and *m.d.* markings, including triplet figures. The fourth system (measures 13-16) concludes with *in tempo* and *m.d.* markings, featuring more melodic lines and triplet patterns. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Fig. 22, sequenciamento de célula melódico-rítmica de A e trabalho de amplificação da tensão

O uso deste breve +2 residual é bastante eficaz em criar um momento ao mesmo tempo uma dureza perceptível causada pelo excesso dissonante e ao mesmo tempo suspensivo pela imprevisibilidade direcional. Como um pequeno prolongamento desta série repetitiva e mantendo a apresentação da célula originária no segundo tempo, é possível desorganizar toda a movimentação circundante e ainda assim manter alguma coesão. Somos momentaneamente largados no mais profundo conflito em A, como se fosse sua versão mais densificada, concentrada, sua face mais gravemente aguda, o que novamente faz requisitar o recurso à segurança que oferece o cais da tonalidade, numa repentina e fluida reaparição de B.

Três elementos surgem aqui (Fig. 23) numa coesão ainda inédita, intercalando a condução do sentido deste trecho: a linha melódica, ideia já conhecida, na região central; o arpeggio que imprime ritmo à intensidade do corte da passagem do tempo, energia e movimentação internas; e a condução do baixo, uma quase aumento de A, que proporciona a clareza direcional na condução da harmonia. Este é o excerto que se apresenta de maneira menos conflituosa da cadência.

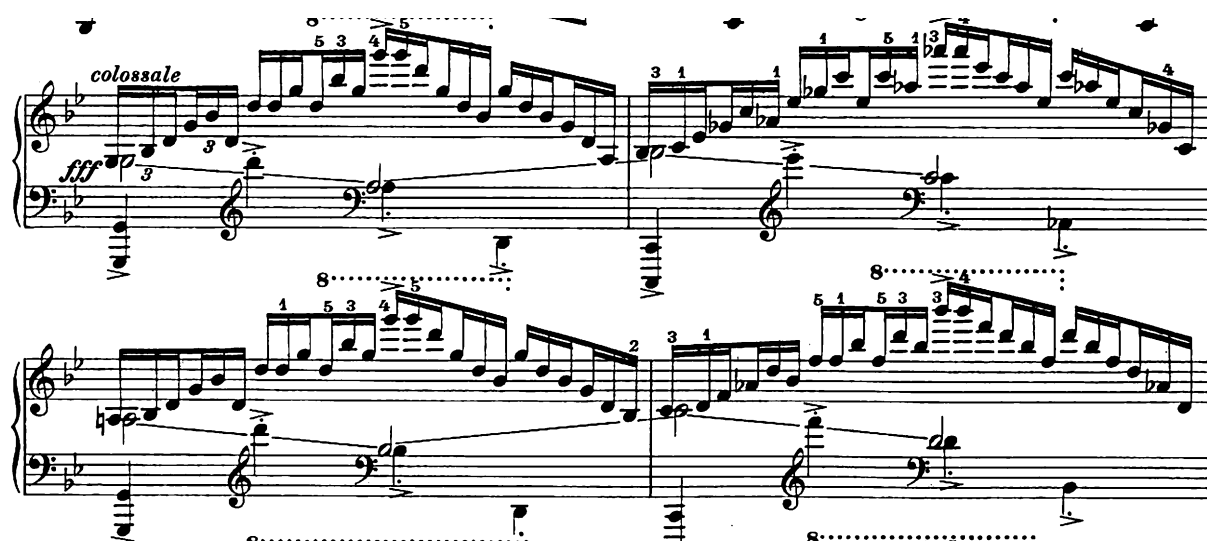


Fig. 23, reapresentação "descomplicada" do tema B em sua aparição aumentada

Após esta elaboração pacificada de B, finalmente segue o que há muito se pronunciava no horizonte de tentativa de formulação no discurso, esta síntese AB (Fig. 24), que se apresenta como uma negociação nos termos de cada ideia, de forma que cada uma, submetida a leves alterações de tendência, possam, agora, atuar sincronicamente na condução de um sentido. (A) reaparece em sua forma reduzida: o movimento que, originalmente se apresentou como anacrústico, e já há algum tempo aparece ancorado também na condução do segundo

tempo para o terceiro, cria este movimento pendular 2-3, 4-1, sem, porém, incorrer na instabilidade cromática. (B) aparece no pentagrama central, em blocos harmônicos. Este certamente é o momento de maior consistência de intenção neste tecido criado; ambas as ideias, trespassando a diferenciação e enlaçadas na clareza harmônica dos arpeggios que instigam o movimento interior na *duração* do tempo melódico impresso, conduzem estavelmente o sistema adiante, num movimento desejanste que sustenta, durante um período de tempo, a energia do ímpeto.

Fig. 24 disposição síncrona do retrabalho formal com materiais temáticos de A e B

O encerramento desta seção informa o desfazer abrupto dessa $fD \rightarrow$, considerada aqui como *desiderato*, ponto de resolução ansiada e instaurada pelas tendências percebidas, que se manteve estabilizada por um tempo. Segue um trecho estranho, entrecortado, com ideias meio quebradas, interrompidas, o fluxo fica maior do que é possível acompanhar; de certa maneira, tenta-se articular essa instabilidade toda a partir de relações de terça menor que ficam aparentes, apesar da dissonância do trecho - poderíamos ver nisso uma antecipação do retorno de C, organizado em terças. No primeiro compasso, Dó#-mi; no segundo fã-ré. Logo após este breve trecho, que serve como finalização de um momento dialético com remissões AB, os *ostinato* que se organiza na mão esquerda passa a conduzir, a partir da estabilidade direcional da repetição, o movimento desenfreado da mão direita. Que, em meio a toda polirritmia, ao caos harmônico, começa a apontar, lá no Lá agudo, finalmente, uma promessa de resolução

esteio, já apontando para uma possível função cadencial harmônica, que, finalmente, um compasso antes do Tempo Primo, se organiza neste *con tutta forza* (fig. 25).

The image displays a musical score for piano and orchestra. The piano part is written in 8/8 time and features several dynamic and performance markings: *accelerando*, *tumultuoso*, *gliss.*, and *con tutta forza*. The score is divided into measures, with measure numbers 18, 21, and 21 (repeated) visible. The tempo is marked as *Tempo I (Andantino)*. The orchestral part includes parts for strings (Quart. e Timp.), woodwinds (V.I.), and brass (Cor., T-be, Tr-ni, Tuba). The score shows a reorganization of cadential structure and a strong orchestral push, as indicated by the *con tutta forza* marking and the *fff* dynamic.

Fig. 25, reorganização cadencial e empuxo ao corpo orquestral como recurso de intensidade possível à resolução requisitada

A tendência de dominante finalmente aponta com clareza a entrada deste ré menor que é, ainda, somente uma preparação. O piano, durante dois tempos, o toca sozinho: a duração necessário para que aquele que escuta termine de se revirar por inteiro quando o efeito do crescendo, dos trêmulos de cordas e tímpanos, toma pra si a condução da intensidade e finalmente anuncia C. A voz do piano desaparece neste todo orquestral, que agora reconvoça com isto que esteve presente por diversas vezes mas passava sempre... não percebido. Quando C finalmente desponta no horizonte possível, que cumpre algo que sequer se sabia promessa e, ao mesmo tempo, vinha se construindo desde o início, parafraseando Celibidache, quando isso acontece, quando o discurso musical é *eficaz*, quando ele atinge seu pleno efeito estético, só se ponde dizer “é isso”.

5.3 Considerações finais

As propostas aqui abordadas, como *listening subjects* e *musical drives* são bastante interessante para percorrermos algumas regiões da teoria psicanalítica em suas relações com a música, mas pensar a experiência a partir do sujeito lacaniano é pensá-lo em sua dimensão escandida, entre significantes. O *envelope sonoro*, também localizado num momento pré-simbólico da experiência, recobrando este momento mítico em que os sons fazem parte de uma composição prazerosa para o bebê, indicio da presença das figuras cuidadoras, que se presentificam também sonoramente, antes que a musicalidade da voz seja recoberta pelos significados da linguagem; o espelho sonoro, como recurso ao Estádio do espelho, para pensarmos na dimensão aural dos objetos. Mas há algo a se atentar nisso tudo, que é basear uma proposta de experiência atualizada, quer dizer, uma escuta na *atualidade do sujeito*, em momentos míticos, formulados como recurso teórico para pensar a constituição do Eu/sujeito. Não é possível dizer que, quando ouvimos algo, somos largados e relegados a este momento do *envelope sonoro*; este ponto da relação ser-som seria o que propicia que a música seja *possível*, a partir desta herança arcaica traçável.

É a faceta que permite seu aspecto de fruição, de que digamos este “sim” necessário à escuta. Todos sabemos a diferença entre estar ouvindo uma música e estar escutando, é comum que a experiência se dê assim, de maneira situacional. Mas se pensamos que alguém escuta, o sujeito já está ali. Se “limparmos” toda essa referenciação do discurso musical, como os sentidos da música seriam então, possíveis? A música, em termos ideais, não faz uma marca específica, uma associação entre um elemento e um sentido/significado. Não faz um encadeamento direto (a não ser que seja esta a intenção) de melodias associadas a ideias objetiváveis. Seja como for, pensando no caso extremo a música "pura": como poderia ser possível um manejo de caracteres tão variáveis e que, às vezes, parecem querer inventar alguma coisa, algo como “inventar uma palavra”, isso que se apresenta em cada léxico autoral das mais diversas manifestações musicais?

A entrada no funcionamento simbólico, que vai funcionar como um tipo motor do psiquismo, é como a teoria lacaniana, na leitura do Édipo freudiano, localiza a castração simbólica. Momento de cisão do sujeito, em que se coloca um significante primeiro que será adiante orientador da organização do desejo. Desejo que a partir de então se mantém como

uma espécie de articulador inconsciente, que se expressará na fantasia de determinado sujeito, em sua vivência de realidade, interpretável, de certa maneira, em suas ações sintomáticas, lapsos, chistes, sonhos, etc; ou sob certa perspectiva, formações significantes. O significante, antes de recair na palavra em si, adiante, é uma consequência do próprio fato de que há um corte e a língua, a palavra, de certa forma, poderiam ser encaradas como desdobramento da linguagem; não estaria a música noutro lado dessa superfície? Pelos manejos e recursos composicionais utilizados, o que se experiencia é o desenvolvimento de um conflito apresentado pela estrutura musical, ancorando-se neste arcabouço de escuta que compõe também o sujeito e nele ressoa, dos mais corriqueiros afetos à angustia do vazio, formas possíveis de expressão. “A música, por essa dupla capacidade - de fazer o melômano regredir a fontes pulsionais há muito esquecidas, e de fazê-lo aceder, ao mesmo tempo, à apreensão de combinações formais intangíveis - se auto-expressaria, independentemente de qualquer interpretação concernente a uma interpretação externa a ela. [...] participa de uma recriação do mundo que dá ao eu do sujeito um material com que vencer sua própria condição existencial” (KAUFMANN, 1996, pg. 697).

Determinadas experiências musicais, efeito dos próprios elementos constituintes do trabalho musical, acabam abrindo mão da consistência diacrônica e imaginária da referência a um significado (que em música pode ser encontrado em alguns lugares, tanto mais imediatos como a “solda” que se faz a determinados conteúdos musicais que funcionem de maneira representativa, como um hino nacional, a elementos mais interiores ao substrato musical, como a referência da dominante à tônica, mas também na estruturação pergunta-resposta de um 2+2 classicista), em prol de uma experiência de um processo de significação que se apresenta como radicalmente alteritário e que se daria de maneira sincrônica, na percepção de constâncias que ao mesmo tempo se referenciam no passado e ordenam o futuro da estrutura. E isso que por vezes é referenciado como um retorno ao contínuo, anterior à descontinuidade consonantal, ao corte da palavra, talvez se coloque, para determinadas experiências com a musicalidade, muitas vezes de forma mais aproximada a um trabalho hipercomplexificado com o contínuo-descontínuo oferecido pela materialidade significante musical. Isto é, porém, uma perspectiva da musicalidade enquanto habilidade adquirida mas, também, desenvolvida, comum a toda experiência.

Pra nós, seres de linguagem, todo sentido é uma requisição imaginária, ao mesmo tempo que é simbolicamente balizado - a livre associação traria isso num primeiro plano, e a repetição e o sintoma seriam "traduções dificultadas" neste sentido, assim como de certa

forma também o é a formação delirante. Trabalhar com esta série de marcas deixadas pela experiência, tentando circundá-la com a associação livre e a palavra, é parte do intuito clínico que justifica o desenvolvimento teórico. Mas se formos pensar como, ao longo da experiência, estas marcas vão sendo feitas nos acasos traumáticos ou não da vida... bem, as palavras têm esta função, mais ou menos enganadora, de tentar nomear um pouco as coisas. Já para as relações com o som, ou as marcas por ele deixadas, e como ele se apresenta a todos nós como um substrato sócio-cultural, dentro de seus mais amplos recursos e nos mais variados contatos, apresenta-se uma dificuldade de identificação e nomeação. Não que este processo, estas marcas deixadas pela música atuem como uma clivagem do sujeito, mas este primeiro ato simbólico, de certa maneira, seria o que possibilita que a música tenha uma *atuação*, posteriormente, simbólica. É no modelo desta atuação que encontra-se uma dificuldade de compreensão, que pode ser pressentida na “hipótese de que a essência da música é induzir entre o Outro e o sujeito uma sincronicidade estrutural” (DIDIER-WEIL, 1999, pg. 67), como possibilidade de investigação futura interessante à semiologia musical.

Conhecemos, via escuta, uma série de relações sonoras para as quais simplesmente não temos a ilusão da palavra; não porque a música seja sublime demais e inalcançável, nem nada poético assim (não que não seja, também), mas pelo simples fato de que a experiência está permeada por uma série de determinações que, enquanto ouvintes, desconhecemos, mas paradoxalmente apreendemos no decorrer de uma vida e as formas sonoras que a ela se apresentam. Pode soar uma dedução simples, uma retomada daquilo que se tem como mais “dado” em música, mas só para aqueles com alguma formação musical. Traçando de maneira superficial as musicalidades, teríamos como grau zero a amusia, ou a incapacidade de reconhecimento de elementos musicais, como altura e constância rítmica, que se dão exatamente pela inabilidade de colocar um termo em relação a outro. A identificação da altura exige uma parametrização, digamos assim, do espaço harmônico; e a constância rítmica, a capacidade de percepção e subdivisão do/no tempo cronológico. Um primeiro grau de musicalidade poderia ser a capacidade de reconhecimento desses caracteres, associada à habilidade de reprodução, de solfejar mentalmente num primeiro grau e fisicamente num segundo. A partir daí estas funções se subdividem, se complexificam enquanto habilidade de escuta. É a compreensão gradual de um amplo léxico de linguagem que se tenta fazer, por exemplo, numa aula de percepção, construindo gradativamente as relações intervalares, harmônicas e rítmicas. As variações tímbricas já serão um pouco mais especificadas em sua relação com determinados ambientes musicais. Do puro corte rítmico de um instrumento

percussivo único (que, aliás, contém informação de altura subjacente), aos grandes conjuntos que recorrem a toda paleta tímbrica possível.

Esta, aparentemente, poderia ser uma maneira da mais direta possível para referenciar esta perspectiva para a vivência do discurso musical, como isto que se configura no tempo como trabalho sonoro, a fim de tornar os elementos o mais discerníveis possíveis; quando isto ocorre numa escuta, é possível colocá-los em relação. Fruto disso, percebemos a uma formulação de conflito, que se desenrola na eleição de um elemento que responda, ou tente, à questão que se instaura naquele que escuta, criada artificialmente a partir do uso dos elementos da cultura, pela via das estratégias composicionais: algo que cesse a instabilidade sistêmica vivenciada na escuta, que ecoa, no fundo, a fantasia e a tênue e equilibrante linha que constrói para a manutenção da satisfação/insatisfação. Que questão é essa, só se pode dizer dentro de determinado sistema, de acordo com determinadas linguagens - ao ampliarmos o escopo e sairmos de um domínio específico, diminui-se a concretude possível da definição. Na música mais tradicional, poderíamos chamar de "questão tonal", mas não só, pois as origens de instabilidade nunca se restringiram à funcionalidade harmônica, apesar de ser o exemplo clássico. De maneira mais ampla, podemos só dizer que tende ao *desiderato*, conforme adotado por Correa (2009), para ampliarmos sua aplicação aos mais diversos tipos de tecelagem sonoro-musical, não somente no âmbito tonal.

Sujeito ouvinte, neste discurso e em seu tempo criado, que como vimos poderia ser encarada como uma experiência musicada do desejo, se atonifica na cristalização momentânea deste elemento sonoro que, enfim, se torne o significante que, dentro daquela determinada estrutura musical apresentada, responde a *isso* que se instaura. Repentinamente, ouvinte tem (a partir desta experiência que, do nada, cria um vazio musicado e percebido) uma reprodução, num sistema que recorre a um simbólico-imaginário da musicalidade, de um significante que responda ao enigma que tal estrutura propõe. Scriabin, como apontado por Smith (2008), em seus longos trechos suspensivos e multipolarizados, atua muitas vezes como uma tentativa de representação para a falta, que intensifica o posterior efeito da tônica quando o discurso se volta para a lógica de uma satisfação possível.

A música-obra, como este trabalho de organização sistêmico, que na execução/escuta se desdobrará no tempo, ou a musicalidade como a possibilidade da vivência, em maior ou menor grau, deste trabalho, se apresentam como uma só coisa ao sujeito da escuta, uma espécie de "óculos de realidade" sonoro (se pensarmos numa escuta-ideal, eliminada de interferências - o que praticamente não ocorre, mas também não é raro). Mas neste caso, para

o efeito de engendramento gradual de significação, vivido por um sujeito, numa criação fantasístico-musical que se instaura, via um manejo que, se não podemos dizer logo que é de linguagem, podemos ao menos, dizer que é muito aproximado disso. “Por esse novo mundo que se abre para novos possíveis, [sujeito] não é mais obrigado a permanecer *no lugar que lhe era atribuído* pela lei simbólica: convocado pela música a deixar este lugar, irá se deslocar para habitar, de maneira nova, uma quarta dimensão que não é mais estruturada pela *lei da fala*. O impulso que vai guiá-lo e orientá-lo nesse novo mundo não obedeceria mais a nenhuma lei? Certamente que não: mesmo que, respondendo ao apelo da música, ele entre num estado dionisíaco, o movimento que o animará não será incoerente, e sim guiado” (DIDIER-WEIL, 1999, pg. 10). Aqui, creio, resume-se toda a problemática da percepção da música enquanto agenciamento pré-simbólico, contrariando a perspectiva de que a musicalidade abandonar-se-ia a uma experiência puramente sensual, excetuada do manejo simbólico, e assim nos aproximamos de uma perspectiva diametralmente oposta, já explorada nas propostas de Sekeff, da música enquanto simbólica e não só: um radical encontro com a alteridade. Tudo aquilo que caracteriza-se enquanto “imaneente” da música é produto de uma técnica que encontra uma escuta, e toda escuta é uma técnica que encontra o produto de uma escrita - uma cifra - que traduz, ou tenta, isso que emerge no trabalho a partir do im-possível.

Ao fim, permanece a música enquanto expressiva artesanía criativa humana, como uma ponte de contato mundo-sujeito-mundo enquanto constituinte da experiência do ser em suas expressões mais amplas. Em sua face mais aproximada do não-senso, o dispõe no limite do terror. Em sua generosidade, como diz Sekeff, que aqui ecôo em concordância, expressa por sua oferta de materialidade significativa, é ela quem o acolhe, propiciando desde a fruição catártica baseada nas possibilidades de manejo do sentido e seus efeitos poéticos, à reiteração do laço social em suas toda sua potência de mobilização.

Da música, que tanto e tão pouco diz, mas certamente tanto causa, resta sempre algo a dizer: permanece o fascínio.

Referências

ADORNO, Theodor W., **Fragment über Musik und Sprache**, em **Musikalisches Schriften I-III**. Tradução de Manoel Bastos, 2008.

ANTELO, Marcela. **Psicanálise e Música**. Cógito, Salvador. 2008.

AZEVEDO, Renata Mattos. **Vestígios do impossível: refletindo sobre música a partir da psicanálise**. Dissertação de mestrado, 2007.

AZEVEDO, Renata Mattos. **Minimalismo e psicanálise**. *ICTUS*, v. 8 n. 2, pp. 203-222, 2007.

BARBEITAS, Flávio, **Luzes sobre a musica a partir da filosofia da linguagem**. Per Musi. Ed. por Fausto Borém e Lia Tomás. Belo Horizonte: UFMG, n.35, p.124-146, 2016.

BARTÓK, Béla. "**Harvard Lectures [1943]**", in Benjamin Suchoff (ed.), *Béla Bartók Essays*. 1976.

BENVENISTE, E. **Semiologia da Língua**. *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas, Pontes, 1989.

BETA, Andy. **Blood and Echoes: The Story of Come Out, Steve Reich's Civil Rights Era Masterpiece**. *Pithcfork*, 2016. Disponível em: <https://pitchfork.com/features/article/9886-blood-and-echoes-the-story-of-come-out-steve-reichs-civil-rights-era-masterpiece/> Acesso Nov/2021.

BRÉLET, G. **Esthétique et création musicale**, Paris, P.U.F., 1947.

BUD, Malcolm. **Music and the Emotions: The philosophical Theories**. Taylor & Francis e-Library, 2003.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. São Paulo, Perspectiva. 1981.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje 2**. São Paulo, Perspectiva. 2007.

CALIXTO, Fabiano. **Fliperama**. São Paulo, Corsário-Satã. 2020.

CASSIRER, **A filosofia das formas simbólicas**.

CARVALHO, Glória Maria Monteiro de. Melo, Maria de Fátima Vilar de. **Ecolalia e música: a linguagem no autismo**. Revista do GEL, v. 15, no.1, 2018.

CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. 2.ed. - São Paulo: Editora UNESP. 2008.

CLARK, Ann. “**Is Music a Language?**” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 41, no. 2, [Wiley, American Society for Aesthetics], 1982, pp. 195–204, <https://doi.org/10.2307/430269>.

COELHO JR., Nelson Ernesto. **A noção de objeto na psicanálise freudiana**. *Ágora*, vol. 4 n. 2. Rio de Janeiro, 2001, pp.37-49.

COOK, Nicholas. **Teorizando o Significado Musical**. Trad. Paula Zimbres, 2015.

CORRÊA, Antenor Ferreira. **Notas Sobre Significação Musical**. *Percepta Revista de Cognição Musical*, v.2, 2014, pp.37-59.

CORRÊA, Antenor Ferreira. **Integração de técnicas analíticas como princípio de um Modelo Composicional**. 2009.

DIDIER-WEILL, Alain. **Nota azul**. 1997.

DIDIER-WEILL, Alain. **Invocações**. 1999.

DUFRENNE, M. **L’oeil et l’oreille**. Paris: Jean-Michel Place, 1991.

DUNKER, Christian. Video Falando nisso #318, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HBETCYNKIZ0&t=85s>

FRIGATTI, Eduardo Fabrício. **Por uma poética possível**. Anppom, 2013.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Trad. Paulo César de Souza. Coleção *Obras completas de Freud*, Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, volume I, **Projeto para uma psicologia científica** (1895) Imago, 1996.

_____. *Obras completas*, volume XIV. **O Inquietante** (1919). Companhia das Letras.

_____. *Obras completas*, volume XII, **Introdução ao narcisismo** (1914). Companhia das letras, 2010.

_____. *Obras completas*, volume XII, **Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II)** (1914). Rio de Janeiro, Imago. 1996.

_____. *Obras completas*, volume XIX, **O Ego e o Id** (1923). Imago, 1996.

_____. *Obras completas*, volume XIX, **A Negativa** (1925). Imago, 1996.

_____. *Obras completas*, volume XIV. **As pulsões e suas vicissitudes** (1915). Imago, 1996.

_____. *Obras completas*, volume VII. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**, (1905). Imago, 1996.

FREUD, ed. Standart, volume VII, **Três ensaios sobre a sexualidade**. 1905.

FUBINI, E. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**, ed. cast., Alianza Editorial, 1988.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 1984.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Jorge Zahar Editor, 1978.

HANSLICK, E. **Il Belo Musicale**, ed. it., 1945.

HANSLICK, E. **Do Belo musical**. Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos sons, pg.14, trad. Artur Mourão, Covilhã, 2011.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan. Volume I: as bases conceituais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

JUSLIN, Patrick N. **From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions**. Physics of Life Reviews, pg. 235–266, 2013.

KAUFMANN, P. Dicionário enciclopédico de psicanálise. Zahar Ed., 1996.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. **Escritos. A instância da letra no inconsciente**. Zahar. 1998[1966].

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. [1964] 1998.

LANGER, S. **Philosophy in a New Key**, Cambridge, Harvard University Press, 1951.

LANGER, Susanne. **Filosofia em nova chave**. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. Perspectiva, 2011 [1953].
- LAPLANCHE, Jean. **Problemáticas I: a angústia**. São Paulo, Martins Fontes. 1998.
- LEBRECHT, Norman. **Maestros, obras-primas e loucura**. Rio de Janeiro, Record. 2008.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Mitológicas I**. São Paulo, 1991.
- LIMB, Charles; DONNAY, Gabriel F.; RANKIN, Summer K.; LOPEZ-GONZALEZ, Monica; JIRADEJVONG, Patpong. **The Musical Brain: Novel Study of Jazz Players Shows Common Brain Circuitry Processes Both Music and Language**. Fev. 2014. Divulgação do estudo disponível em: https://www.hopkinsmedicine.org/news/media/releases/the_musical_brain_novel_study_of_jazz_players_shows_common_brain_circuitry_processes_both_music_and_language Acesso 11/2021.
- MARTINHO, José. **A intersecção Música - Psicanálise**. Afreudite, ano VIII, no. 15/16, 2012.
- MENDES, Eliana Rodrigues Pereira. **Pulsão e sublimação: a trajetória do conceito, possibilidades e limites**. Reverso, Belo Horizonte. 2011.
- MEYER, Leonard B. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- MOLINO, Jean. **O Fato Musical**. In: SEIXO, Maria Alzira (org.). *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega Ed.,(s.d.), p. 111 – 164. Primeira publicação em francês 1975.
- NASIO, Juan David. **Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise**. Zahar, 1997.
- NASIO, Juan David. **Por que repetimos os mesmos erros?**. Rio de Janeiro, Zahar, 2014.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **Etnomusicologia e significações musicais**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.10, 2004, p.5-30.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **Modelo Tripartite de Semiologia Musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy**. Debates.
- NATTIEZ, J. Jacques. **“Harmonia”**. In: *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. Volume 3, p. 245 – 271.
- NETO, Oswaldo França. **Freud e a Sublimação - Arte, ciência, amor e política**. Belo Horizonte, 2007.

PEREIRA, Fernanda K. **A Música, linguagem tradutora: a Nota Azul e outros matizes**. Dissertação de mestrado, 2018.

REICH, Steve. **Proverb – Note by the composer**. Boosey & Hawkes, 1995. Disponível em:

<https://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=33169>

RIVERA, Tania. **Arte e Psicanálise**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 2005.

SANTOS, Bruno Gonçalves. **Musicalidade e Psicanálise**. Tempo Psicanalítico, Rio de Janeiro, V. 50, pg. 301 a 324. 2018.

SCHENKER, H. **Free Composition**, Nova Iorque: Longman. 1979.

SCHWARZ, David. **Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the music of John Adams and Steve Reich**. *Perspectives of New Music*, 1993.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo, UNESP. 2001.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música, seus usos e recursos**. São Paulo, UNESP. 2002.

SKEFF, Maria de Lourdes. **O Chiste e a Música**. 4a. SACCoM, 2004.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Música, estética de subjetivação: tema com variações**. São Paulo, Annablume, 2009.

SILVERMAN, Kaja. **The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema**. Indiana: Indiana University Press, 1988.

SLOBODA, John A. **Music Structure and Emotional response: some empirical findings**. *Psychology of music*, pg 110-120, 1991.

SLOBODA, John A, Steinbeis, N. Koelsch, S. **The Role of Harmonic Expectancy Violations in Musical Emotions: Evidence from Subjective, Physiological, and Neural Responses**. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 2006.

SMITH, Kenneth. **Desire and the drives: a new analytical approach to the harmonic language of Alexander Skryabin**. Durham theses, Durham University, 2008. Disponível em <http://etheses.dur.ac.uk/2548/> Acessado em novembro de 2021.

SMITH, Kenneth. **A Science of Tonal Love? Drive and Desire in twentieth-century harmony: the erotics of Skryabin**. *Music Analysis*, Blackwell Publishing. 2011.

SOLER, Colette. **Ce que Lacan disait des femmes**. Paris, 2004.

STARNINO, Alexandre. **Freud, Lacan e Laclau: o entroncamento ardiloso entre discurso, pulsão e gozo**. Voluntas: Revista internacional de Filosofia, v. 11, n.1, p. 432-453. 2020.

TAGG, Philip. From Refrain to Rave, the decline of figure and the rise of ground. Popular Music, 13/2: 209-222, 1994.

TATIT, Luiz. **Musitando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

TAVARES, L. A. T. **Musicar o indizível - escutar o inaudível**: notas acerca de uma metapsicologia do objeto sonoro-musical. 2018.

TAVARES, L. A. T. **Psicanálise e Musicalidade(s)**: *Sublimação, invocações e laço social*. 167 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. 2014.

ZBIKOWSKI, L. **Foundations of Musical Grammar**. New York, NY. Oxford University press. 2017.