

**UNIJUÍ – UNIVERSIDADE REGIONAL DO NOROESTE DO ESTADO DO RIO
GRANDE DO SUL**

**DHE – DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES E EDUCAÇÃO
CURSO DE PSICOLOGIA**

VINÍCIOS DE MORAES RIBAS

**A ESCUTA DA NOTA AO INCONSCIENTE: interseções entre a música e a
teoria psicanalítica**

**Ijuí,
2013**

VINÍCIOS DE MORAES RIBAS

**A ESCUTA DA NOTA AO INCONSCIENTE: interseções entre a música e a
teoria psicanalítica**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Psicologia da
Universidade Regional do Noroeste do
Estado do Rio Grande do Sul, UNIJUÍ,
como requisito parcial para obtenção do
grau de psicólogo.

Orientador: Gustavo Hector Brun

**Ijuí,
2013**

UNIJUÍ – UNIVERSIDADE REGIONAL DO NOROESTE DO ESTADO DO RIO
GRANDE DO SUL
DHE – DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES E EDUCAÇÃO
CURSO DE PSICOLOGIA

VINÍCIOS DE MORAES RIBAS

**A ESCUTA DA NOTA AO INCONSCIENTE: interseções entre a música e a
teoria psicanalítica**

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Gustavo Hector Brun (UNIJUÍ)

Prof. Me. Daniel Ruwer (UNIJUÍ)

IJUÍ, 11 DE DEZEMBRO DE 2013.

RESUMO

Esta monografia apresenta uma escrita que contempla os campos da psicologia e da música, promovendo um diálogo a partir de alguns conceitos teóricos da psicanálise e da arte musical do ocidente. Este diálogo tem se configurado como um tema pelo qual muitos teóricos das duas áreas tem demonstrado interesse, tornando-se pertinente para fins de reflexão tanto para uma quanto para outra. Alia-se a isto, quanto ao que determinou a opção pelo tema, a notada possibilidade de aplicação dos conhecimentos relativos às duas áreas, adquiridos no meio acadêmico no transcurso dos últimos anos, o que foi compreendido como algo que facilitaria um trabalho de pesquisa neste sentido. A partir disso, foi cumprido um trabalho de pesquisa bibliográfica que contou com referências básicas como as obras de Sigmund Freud e Jacques Lacan e que esteve apoiado por leituras diversas entre autores psicólogos e músicos, o que proporcionou apontamentos e questões norteadoras. Foi possível observar e descrever os elementos adjacentes encontrados entre os universos da música, em especial o recorte da música denominada tonal, e da psicanálise, perpassando conceitos importantes dessa ênfase teórica, como pulsão e repetição.

Palavras-chave: Música. Psicanálise. Harmonia Funcional. Pulsão. Repetição.

ABSTRACT

This paper presents a written statement that includes psychology and music areas, promoting a dialogue from some theoretical concepts of psychoanalysis and Western art music. This dialogue has emerged as a subject in which many theorists of both areas have demonstrated interest, making it relevant for the purposes of reflection for both as to another. In addition, about what determined the choice of this topic, the perceived possibility of application of knowledge relating to both areas, knowledge acquired in academia in the course of recent years, which was gotten as something that would facilitate research work in this way. From that, it was accomplished a work of literature that featured basic references as the works of Sigmund Freud and Jacques Lacan and was supported by several authors readings between psychologists and musicians, which provided notes and guiding questions . It was possible to observe and describe the adjacent elements found in particular cropping called tonal music, and psychoanalysis between the worlds of music, passing important concepts of this theoretical emphasis, as drive and repetition.

Keywords: music, psychoanalysis, functional harmony, drive, repetition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
A ESCUTA DA NOTA AO INCONSCIENTE: INTERSEÇÕES ENTRE A MÚSICA E A TEORIA PSICANALÍTICA.....	08
CONCLUSÃO.....	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	55

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se configura como uma proposta de diálogo entre os campos da psicologia e da música, partindo de um ponto de vista psicológico no âmbito científico, fazendo uma leitura do que consideramos pertinente e possível sobre a arte musical a partir de conceitos essencialmente psicanalíticos. Para isto foi feito um levantamento de aspectos conceituais da música, tornando-os mais palpáveis aos que não costumam transitar teórica e tecnicamente no universo musical.

Trata-se de um trabalho de pesquisa bibliográfica, no qual a escrita contempla uma leitura psicológica sobre o universo musical que se diferencia intencionalmente do que se estabelece com mais frequência dentro desta perspectiva, tal como o que é da ordem da sublimação. Detemo-nos a apontar estritamente o modelo de concepção musical que compreendemos denotar maior presença entre as culturas ocidentais atuais e que se apresenta como influenciador e influenciado pela cultura vigente: a música tonal¹.

Dentro dos conceitos fundamentais da psicanálise (Lacan, 1964) nos utilizamos principalmente dos conceitos de pulsão e repetição. Além destes, também são tomadas questões relativas ao significante, ao objeto *a*, ao gozo, à falta e aos princípios de prazer e desprazer.

A intenção de pesquisar e escrever sobre esta relação entre música e psicologia teve início a partir da constatação de que muitos autores se debruçam sobre esta questão, promovendo reflexões tanto emitindo um olhar que parte da psicologia em direção à música quanto pela via inversa, fundida ao entendimento de que alguma colaboração neste sentido seria possível, em virtude do que se poderia produzir neste trabalho a partir dos anos de estudos acumulados dentro das duas ciências. Muitos psicólogos e músicos tem demonstrado interesse em suas produções textuais quanto à aproximação

¹ Trata-se de um sistema que organiza os modelos composicionais vigentes durante os últimos séculos, sendo que na música erudita perdeu força a partir do século XX, mas na música popular ainda é predominante no mundo ocidental. O sistema tonal é melhor explicado quando retomado no desenvolvimento do trabalho.

destas duas áreas. Uma obra que alavancou a iniciativa referente à esta escrita foi a “Nota Azul”, de Alain Didier-Weill (1997), na qual o autor promove uma leitura da arte musical a partir de conceitos psicanalíticos, especialmente lacanianos.

Além deste, outros trabalhos apresentam-se importantes para este processo, como a edição número 165 do correio da APPOA (Associação Psicanalítica de Porto Alegre), que é dedicada inteiramente à considerações psicanalíticas acerca da arte musical. Da mesma forma, trabalhos da psicóloga Dra. Renata Mattos e um artigo do músico Dr. Álvaro Neder, que se implicam em explanações que contemplam diálogos pertinentes à nossa temática. Como suporte para o desenvolvimento desta escrita buscamos, além destas referências inicialmente instigadoras, outras que se fazem essenciais e que fundamentam o estudo e a aprendizagem no campo psicológico, como seminários de Jacques Lacan e obras de Sigmund Freud, além de referências importantes na esfera musical como o Dicionário Grove de Música.

A ESCUTA DA NOTA AO INCONSCIENTE: INTERSEÇÕES ENTRE A MÚSICA E A TEORIA PSICANALÍTICA

Escutar. Este é o verbo principal que permeia a elaboração da escrita desenvolvida neste trabalho monográfico. Um verbo que sustenta o trabalho do psicólogo e que, igualmente, sustenta o trabalho do músico, ainda que não se trate de uma mesma escuta. Antes disto, sabemos que escutar é, do mesmo modo que a visão e os demais sentidos, uma das primeiras ferramentas das quais nos utilizamos para o aprendizado. Mas pensamos para além desta condição que, mesmo podendo ser considerada dentro de um nível elementar, fomenta nossas capacidades de comunicação, de interação e formação. Afinal, ao longo dos anos, desde o início da vida, a prática comum de escutar molda boa parte das concepções que adquirimos enquanto sujeitos, estabelecendo parâmetros pilares para as maneiras singulares de pensar, agir, tomar decisões, produzir, etc. Mas o que nos interessa, em princípio, é que há, nos campos de interesse deste trabalho, uma importância em especial quanto ao ato de escutar.

Para além da constituição psíquica que estabelece o que será do sujeito imerso no campo da linguagem, considerando as suas características próprias e peculiares que se organizam ao longo da vida. A escuta tanto para o músico quanto para o psicólogo irá estabelecer muito mais do que a sua maneira singular de conceber a música e a fala enquanto formas de expressão que definem os padrões dos quais se utilizam ao promover suas interações sociais. Permitirá que compreendam as formas de linguagens das quais se ocupam em seu labor, extrapolando sua utilização convencional em âmbito social e aplicando a escuta dentro de suas respectivas técnicas, modelos de pesquisa, reflexões teóricas e inferências, buscando as alternativas pertinentes a cada situação.

Entretanto, a intenção deste trabalho é de explorar estes dois campos do conhecimento humano em sentidos distintos entre si, sendo a música considerada dentro de uma perspectiva de como ela nos envolve

cotidianamente, sem a aplicação desta escuta analítica² que é feita pelo estudioso em música em virtude de sua prática, pesquisa e desenvolvimento. O que nos importa diz respeito ao que nos toma a todos socialmente, enquanto sujeitos atravessados pela linguagem, pelos significantes que consideramos não estarem restritos ao universo da língua falada, mesmo que se manifestem por ela, mas o que se expande aos elementos de todas as naturezas que fazem relação ao campo da linguagem e que são constituidores das possibilidades psíquicas individuais, estando, entre tais elementos, a expressão musical.

Já no que tange a psicologia temos nesta ciência nosso objeto de estudo em primeiro plano. Portanto, é por ela que nos interessamos primordialmente quando nos referimos à questão da escuta. Enquanto a música à qual nos de referimos de modo geral inclui aquela cuja qual se ouve sem maiores pretensões intelectuais, permanecendo restrita aos meios de acesso ao lazer, à cultura ou ao entretenimento e pela qual somos atravessados cotidianamente, repetindo seus fragmentos automaticamente enquanto nos ocupamos de outras atividades como dirigir um automóvel ou fazer uma caminhada, a psicologia se configura como nosso campo de estudo investigativo.

Isto não significa que estejamos colocando estes dois campos em diferentes patamares e esta ressalva parece pertinente na medida em que se supõe que o tema possa despertar interesse tanto de psicólogos quanto de músicos. O que ocorre é que pretendemos explorar a música também em sua forma original não intelectualizada, isto é, além de músicas de caráter histórico-científico consideramos as produções desde as de maior simplicidade possível, em um modelo que podemos chamar de natural e que hipoteticamente tomamos não como deveras de ordem natural, mas sim de um modelo naturalizado. Ou seja, a condição da música que enganosamente é vista como

² O termo Análise é empregado na arte musical enquanto ciência e compõe uma importante ferramenta de estudo e desenvolvimento. Segundo o Dicionário Grove de Música, Análise diz respeito ao estudo que considera estritamente parâmetros que sejam pertencentes ao campo musical, tratando-se, fundamentalmente, de um estudo a partir do desmembramento das partes das estruturas para uma abordagem simplificadora e que permita uma investigação sobre o papel de cada elemento constituidor do todo.

algo original da expressividade do sujeito, como se fosse oriunda de um processo puramente criativo, o que definitivamente, de modo geral, não é. A música é um sistema constituído historicamente com características evoluídas e desenvolvidas ao longo de séculos de produção e acúmulos de conhecimentos registrados, estudados e estabelecidos como padrões. A estes padrões somos apresentados, situados e imersos quando adentramos a cultura, tal como a linguagem à qual somos submetidos ao passo em que viemos a nos tornar sujeitos.

Para tanto, é necessário que façamos algumas considerações explicativas a respeito da arte-ciência música. Por esta razão apresentamos de início alguns conceitos necessários para a compreensão das reflexões às quais esta escrita faz propósito em meio à explanação geral. Conceitos como música tonal, intervalos musicais consonantes e dissonantes, polifonia, harmonia e harmonia funcional demandam minimamente uma compreensão por parte do leitor a seu respeito para que aspectos de comparação, hipóteses e explicações se tornem suficientemente claras. Para que os estudiosos do campo da psicologia, que eventualmente se ocuparem da leitura deste trabalho se sintam mais confortáveis ao fazê-lo, traçamos algumas considerações iniciais sobre os sons e a arte musical.

O som que ouvimos da produção de uma simples nota musical isolada, oriunda de um instrumento musical ou mesmo entoada pela voz humana, se nos apresenta ao mesmo tempo como uma unidade sem um sentido contextual e com uma gama de possibilidades infinitas para iniciar uma cadeia de sons subsequentes que, entrelaçando-se e seguindo-se após este primeiro, tendem a formar o que compreenderemos por música. Esta primeira nota por si só não é capaz de se traduzir em música, não é capaz de produzir efeitos mais significativos. É a partir de uma segunda que transmitirá algum sentido que lhe possa ser atribuído e, com relação às demais que se seguirem, formar um contexto que, por consequência da tomada de uma única direção, necessariamente abandona todas as demais escolhas.

Tais possibilidades ou, se ousarmos um pouco mais, as interrogantes que um som inicial propõe, envolvem a expectativa do ouvinte

que se compõe a partir de uma perspectiva própria, estabelecida em virtude da experiência individual deste que ouve, pondo em marcha o conteúdo pré-elaborado contido na memória em função de um processo criativo, sobre o qual este se debruça ao empenhar-se nesta escuta que aguarda cada movimento sonoro e que, por sua vez, acontecerá compatibilizando-se ou não com a expectativa deste que se coloca como ouvinte.

Em meio a este desenrolar possível entre a escuta e a realização dos movimentos sonoros pertencentes ao contexto musical que se segue, desde o segundo elemento que virá a se unir àquela primeira nota dando início ao conjunto que formará então a música em seu todo, há uma série de elementos que irão se estabelecer em nível de efeitos musicais tecnicamente descritos e esclarecidos pelos teóricos deste campo do conhecimento e dos quais tomaremos alguns para tentar elucidar o que buscamos identificar como pontos de convergência entre os campos da música e da linguagem aos olhos da psicanálise.

Antes, tracemos metaforicamente um paralelo entre a nota primeira, que inaugura a expressão musical pretendida, e o sujeito que emerge a partir de sua entrada na linguagem. O que temos em vista é o sujeito nascido organicamente, mas ainda não atravessado pelos significantes. Um ser ainda não nascido para a linguagem, assim como a primeira nota musical só fará sentido ao se relacionar com uma segunda que, por sua vez, representará a razão de existir de si mesma e da primeira. Considerando que estas notas musicais já eram ambas pré-existentes, que se encontravam a disposição do autor e que se fizeram para ele de porta de entrada para o fazer musical, o sujeito que surge para a linguagem será tomado por um significante pré-existente e que lhe servirá também de porta de entrada, neste caso para seu surgimento enquanto sujeito no campo da linguagem.

Este significante primeiro (S_1) vem a ser o que, ao mesmo tempo, dá existência ao sujeito e faz com que ele desapareça, pois a partir deste ponto passa a ser o significante pelo qual foi tomado para vir a ser algo, visto que antes desta entrada não era coisa alguma. Quer dizer, sua existência não diz respeito à substancialidade, mas sim ao significante que faz sentido com

relação a outros significantes. E deste modo o sujeito se constitui no campo do Outro, ao passo que a tomada do sujeito por um significante apaga o ser vivo que ali estava pelo advento deste significante primeiro que se coloca para os outros. Esta é a primeira relação que estabelecemos entre o sujeito que é sujeito da linguagem e o que encontramos na música, no que diz respeito à cadeia de significantes para a linguagem e a cadeia de notas, na qual uma nota tem essencialmente algum sentido somente com relação às demais.

É interessante, para o transcurso deste trabalho, pensarmos que o significante, antes de ser um dos principais conceitos da teoria lacaniana, diga respeito ao sentido psíquico atribuído ao som dentro da estrutura da língua, isto é, aquilo que se ouve exatamente da articulação dos fonemas para então se fazer compreender pela via do significado. É certo que daí não teremos um teor psicanalítico a considerar, mas talvez tenhamos um teor musical, no mínimo sonoro, o que nos desperta interesse. Mais do que isto, quando a partir de Lacan teremos que o significante para se configurar como tal precisa de um outro significante, bem como o signo na língua precisa estar vinculado aos outros tantos que houver, comparamos esta propriedade ao som musical que isoladamente não representa mais do que um ruído, tendo seu sentido apenas atribuído quando em virtude de um outro som que com este primeiro estabeleça alguma relação qualquer que seja.

No seminário 11, Lacan afirma que “(...) um significante é o que representa um sujeito para um outro significante.” (Lacan, 1964, p. 203). Neste ponto, Lacan fala sobre a alienação, que diz respeito à entrada do sujeito no campo do Outro, quando atravessado pela linguagem. Daí é que se dá o seu surgimento enquanto sujeito e, desta operação, ocorre a divisão subjetiva em face da escolha cuja qual é forçado a tomar, o que caracteriza uma perda. Neste capítulo XVI, Lacan (1964) nos situa sobre a alienação o que ele chama de *veI*, que trata exatamente desta divisão. Uma segunda operação, considerando a da alienação como a primeira, será a operação de separação. A separação marca a entrada do desejo do Outro na falta que se faz no intervalo significante. Em função do que se deu na primeira operação, nesta

segunda o sujeito irá operar com a sua própria falta respondendo à falta no Outro e podendo fazer-se objeto do desejo do Outro.

Neste sentido, Alain Didier-Weill (1997) em sua obra intitulada “A Nota Azul”, remete-se indiretamente a esta questão quando elabora sua abordagem referente aos “quatro tempos subjetivantes na música”. Sobre a nota que opta por chamar de Nota Azul, que se faz representativa de algo que nos toca especialmente, que se refere a algo do indizível e que representa aquilo que se deseja atingir o autor afirma:

(...) o gozo de que ela está prenhe não nos será certamente revelado pelo fato de que cantávamos nós mesmos esta Nota Azul. Só poderemos atingir esse gozo por intermédio de um outro real, do qual seremos os ouvintes absolutamente dependentes, já que é unicamente pela mediação de sua presença real que teremos um acesso possível a ela. Que haja uma interrupção das vibrações sonoras que a suportam, o encantamento logo cessará e nosso poder de prolongar imaginariamente em nós o efeito da Nota não será maior que o de reproduzi-la, como se pudéssemos havê-la gravado em algum microsulco mnésico e tê-la a disposição: pois essa fugitiva não se guarda, mesmo que esteja em algum lugar de nossa discoteca. Ela só se dá a nós uma vez que imediatamente nos escapa. (DIDIER-WEILL, 1997, p. 60).

Para trabalharmos melhor a questão musical daqui por diante adotaremos uma delimitação que diz respeito ao recorte a ser utilizado neste trabalho e que é inerente ao amplo universo musical, para o qual nos referiremos e do qual nos utilizaremos para tratar das questões pertinentes. Escolhemos propositalmente um recorte no qual uma nota qualquer, tal como o *significante*, ocupa um lugar principal e organiza a relação do todo com as demais. Trata-se da música tonal, estrutura composicional ou sistema musical que predominou na música erudita entre os séculos XVII e XX e que permanece como principal elemento organizador no âmbito da música popular do ocidente. Portanto, configura-se como o modelo com o qual nos relacionamos cotidianamente dentro da atmosfera que abarca o contexto sócio-histórico ao qual somos pertencentes.

O sistema tonal se estabeleceu no período marcado pela passagem do feudalismo para o capitalismo, mais precisamente durante a instauração do capitalismo desde o seu início até sua consolidação. Porta em si uma capacidade bastante forte de reter a atenção do ouvinte na estrutura global da

música e seus movimentos conjuntos. Isto é, a escuta não se retém aos movimentos melódicos, que se configuram pelo movimento sonoro gerado pela execução de notas musicais diferentes em sequência, mas para o todo formado por uma superposição de notas musicais em movimentos que podem ser semelhantes ou distintos, mas que formam intervalos matematicamente mensuráveis e intencionais, produzindo efeitos que resultam em sonoridades variadas e seus respectivos efeitos cuidadosamente manipulados pelo compositor.

Alvaro Neder (1994) afirma, sobre a instauração do sistema tonal que:

A atenção do ouvinte foi ainda mais desviada da superfície sensual do som para as estruturas profundas da música: a mútua atração relativa dos elementos musicais dentro da gramática tonal, chamados de *funções*, passou a ser o foco da escuta; e a música passou a ser um sistema de expectativas confirmadas, suspensas ou negadas. (NEDER, 2011, p. 94).

O sistema tonal apresenta uma espécie de hierarquia entre as notas musicais, sendo que em cada tonalidade uma das notas musicais em especial ocupa uma condição centralizadora e as demais oferecem efeitos específicos com relação a esta primeira, o que se relaciona diretamente ao paralelo que traçamos inicialmente com a cadeia significativa. É interessante atentar ao fato de que qualquer uma das notas musicais existentes pode ocupar este lugar central, fazendo com que as demais se coloquem em outros níveis hierárquicos reorganizando-se acerca desta que assume a condição principal. Contando com certa ousadia sugerimos uma aproximação entre a nota atribuída como tônica, ou falando simplesmente, à nota que determina o tom e, portanto, a altura em que se organiza a música, à Nota Azul à qual se refere Didier-Weill e dita por ele em sua obra como a nota que especialmente nos toca ao ouvirmos a música. Compreendemos que, para além do que este autor diz de uma nota qualquer que especialmente toma este sentido especial, podemos se não identificar como tal, ao menos tomar emprestada a sua definição para situarmos a nota que cumpre na estrutura tonal esta condição hierárquica de maior relevância no âmbito da música.

Cada tom, portanto, consiste na organização do conjunto das notas musicais em razão de uma delas que permanece em primeiro plano. A mescla entre as notas musicais presentes em cada tom, seja a envolver a nota principal ou mesmo somente entre as demais, leva a denominação de intervalo musical, que se trata do resultado sonoro obtido pela combinação sonora entre duas notas musicais diferentes entre si, sendo que na estrutura musical polifônica, que designa a soma de dois ou mais conjuntos melódicos³, pode haver vários intervalos musicais ocorrendo conjuntamente, gerando efeitos variados.

Didier-Weill (1997) estabelece uma comparação entre a arte do músico improvisador⁴ e as obras arquitetônicas, afirmando:

Se quisermos comparar um improviso musical a uma arquitetura, poderíamos também dizer que ele é sustentado por uma viga mestra cuja particularidade seria de não estar ainda aí, de não estar senão por vir. (DIDIER-WEILL, 1997, p. 63)

O autor se refere ao fato de que o improvisador conduz o ouvinte por um “caminho” de notas, melodias e acordes que parece ser precedido por algo que é esperado. O que é esperado, no caso, é o cumprimento de uma expectativa relativa ao que não se sabe exatamente o que é, mas que se tem a certeza de que mais cedo ou mais tarde virá. É uma busca por algo que produz no ouvinte a sensação de possibilidade de preenchimento de um furo que não conta com um sentido possível de se dizer. Didier-Weill segue:

A nota azul introduz apenas ao gozo de si mesma mas, analogicamente, ao prazer preliminar do certame amoroso, à dimensão de uma promessa de gozo. O que ocorre conosco no instante de realização dessa promessa é de natureza a permitir articular o que se passa na dialética do sujeito e do Outro, uma vez que não mais sendo, neste tempo forte de explosão de sentido, nem

³ Melódico se refere à melodia, um dos elementos fundamentais em música, juntamente ao ritmo e harmonia. Segundo o Dicionário Grove de música, melodia é “Uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável”.

⁴ O jazz, estilo de música norte-americana criada por descendentes africanos no início do século XX e que une elementos de tradições de música chamada europeia, americana e africana (Sadie, 1994, p. 471), sofreu grandes transformações desde sua origem e, atualmente, se configura como a principal referência mundial em música em caráter de improvisação. Principalmente por sua riqueza de conteúdo. Embora a maior parte dos estilos populares e folclóricos faça uso de modelos de improvisações e a prática de improvisação seja bastante antiga, estando presentes na música profana já na idade média, em geral quando se fala em músicos improvisadores a referência principal são músicos pertencentes ao jazz.

Um nem Outro, temos que nos perguntar de que lugar, como Ouvintes, funcionávamos antes desse tempo de explosão. Se fôssemos Um ao Outro. (DIDIER-WEILL, 1997, p. 64 – 65).

Um dos elementos fundamentais para a condução destas expectativas na estrutura musical é o conceito de intervalo musical, que diz respeito à distância mensurável entre uma nota e outra. Os intervalos musicais, por sua vez, possuem características distintas de acordo com sua natureza, ou simplesmente com a variação de frequência fisicamente verificável entre as notas musicais e suas respectivas alturas⁵. A percepção de cada um dos intervalos gera uma sensação específica e que se equivale quando gerado por notas diferentes desde que se mantenha a distância intervalar entre elas, ou seja, o efeito observado na distância mensurável existente entre uma nota musical *x* e outra *y* pode ser reproduzida por outras duas que mantenham uma relação de distância proporcional entre elas podendo assim ser utilizados de maneira planejada e intencional para que se obtenha efeito semelhante.

Tomaremos uma classificação padrão em dois tipos de intervalos musicais que generalizam suas possibilidades de efeitos a serem percebidos por aquele que os escuta em dois grupos de intervalos, que acreditamos serem suficientes para dar conta do que abordamos neste trabalho. Trata-se dos intervalos definidos como consonantes e dissonantes. Alvarenga (1994) define intervalos consonantes e dissonantes a partir de dois pontos de vista, sendo um primeiro que o autor apresenta como psicológico e que se refere ao efeito sensorial percebido pelo aparelho auditivo e um segundo no âmbito da física, tomando o conceito de *harmônicos*, que o próprio autor define como “frequências múltiplas da frequência fundamental” (Alvarenga, 1994, p. 25) e que diz respeito a uma espécie de repetição instantânea do próprio som em frequências relativas mais altas, que dão qualidade ao som. Alvarenga diz:

Psicologicamente, denomina-se *intervalo consonante*, ou *consonância*, ao intervalo que produz no ouvido uma sensação agradável, de repouso. Fisicamente, o intervalo é consonante quando as notas que o produzem têm um ou mais harmônicos em comum

⁵ Ao nos referirmos às notas musicais em diferentes alturas estamos as relacionando com a frequência emitida por cada uma e que pode ser medida em *Hertz*. Quanto mais aguda a nota emitida maior frequência verificada e quanto mais grave, ao contrário, mais baixa. Daí a relação que se faz definindo sons altos e baixos.

com a fundamental, sendo mais consonante quanto maior o número destes harmônicos. Intervalo dissonante, ou dissonância, psicologicamente, é aquele que produz tensão. Fisicamente, diz-se que o intervalo é dissonante quando possui poucos harmônicos em comum com a fundamental; os harmônicos, neste caso, podem diferir entre si por um tom ou meio tom. (ALVARENGA, 1994, p. 51).

Na estrutura da música tonal, como em toda a música polifônica de modo geral, a qualidade dos intervalos é fundamental para a obtenção das características da composição considerando-se os efeitos gerados pelos mesmos em razão da “mensagem” pretendida para cada situação. Isto significa que, em virtude do contexto que ocorre paralelamente ao da música puramente, o que pode ser relativo a uma letra criada para ser cantada sobre a melodia, ou para encenações, cenários, narrativas ou cenas como as que podem ser facilmente observadas em roteiros de cinema, a música pode conter um maior número de intervalos de um dos tipos em sua estrutura, ou pelo menos enfatizá-los sobre os tempos musicais de maior relevância. Sendo assim, se tomarmos pela via estética dificilmente teremos uma definição padrão do belo, restando-nos tentar compreender melhor a funcionalidade dos resultados obtidos a partir das combinações dos sons em música. Nem sempre o efeito consonante, que pode ser dito mais agradável, será de fato agradável, ou pelo menos condizente com a expectativa atribuída a ele ou ao contexto que o envolve. Em uma cena cinematográfica de descontração e calma, por exemplo, uma passagem musical caracteristicamente consonante e de leveza instrumental é mais adequada do que em uma cena de horror, na qual intervalos extremamente dissonantes em tempos mais ágeis e/ou súbitos terão o poder de causar efeitos mais eficientes na obtenção da sensação pretendida para aquele que assiste à cena e também “ouve” a cena. De todo modo, ambas as circunstâncias visam a obtenção do gozo por parte do espectador.

Em Didier-Weill já víamos a questão do gozo. Este autor assinala que o gozo diz da realização de uma demanda que é do Outro. Aqui podemos considerar que o gozo não diz respeito ao atendimento de uma necessidade, mas sim à satisfação direta de uma pulsão. Em seu seminário de número 7, Lacan (1959 – 60, p. 233) nos apresenta a questão do gozo assinalando sua relação com a transgressão. Neste ponto Lacan trata do recuo do sujeito diante

do gozo e aproveitamos para marcar a forma como na música é possível se fazer do gozo capaz de tangenciar esta dificuldade de acesso. Evidentemente a música não é o único campo em que isso se faz possível. No próprio exemplo do qual nos tomamos temos a cena. Entretanto a cena, por sua condição de imagem é muito mais dizível do que a música. Mesmo que de forma incompleta e, afirmamos necessariamente incompleta, é descritível. A música tem muito menos dessa possibilidade. Tanto é que o nível de abstração do qual nos tomamos para descrever as características dos sons musicais são formas convencionadas, muitas vezes necessitando de um compartilhamento suposto entre a sua compreensão. O que poderíamos dizer objetivamente, por exemplo, sobre uma melodia dita mais doce? Ou mais áspera, ou mais agressiva?

Ocorre que de modo geral o fato de entendermos, por assim dizer, para nós é importante justamente por observarmos que neste sentido está posto algo compartilhado sem evidências diretas do porque se tornam assim. Mas retornando à questão específica do gozo consideramos essa capacidade que a música tem de causar sensações que tomaríamos a princípio como ruins, mas que não se confirma exatamente neste sentido em um plano do qual o ouvinte goza. Não se trata, portanto, de prazer e esta é uma questão que Lacan propõe no mesmo capítulo do seminário 7. Trata-se do gozo, que pensamos ter na música uma acessibilidade assegurada de forma consistente, mas ao mesmo tempo discreta, pois da música não há um dizer objetivo a respeito de seus efeitos e isto oferece uma certa blindagem ao que é causador de inacessibilidade.

A esse respeito, no mesmo seminário, Lacan afirma:

O problema do gozo, visto que ele se encontra como soterrado num campo central, com aspectos de inacessibilidade, de obscuridade e de opacidade, num campo cingido por uma barreira que torna o seu acesso mais do que difícil ao sujeito, inacessível, talvez, uma vez que o gozo se apresenta não pura e simplesmente como a satisfação de uma necessidade (*besoim*), mas como a satisfação de uma pulsão, no sentido que esse termo necessita da elaboração complexa que tento aqui articular para vocês. (LACAN, 1960, p. 251).

Nesta possibilidade da música no sentido do não falado, mas que ao mesmo tempo é traduzido por seus efeitos, temos que os aspectos restritos aos intervalos em uma condição estática, ou seja, de um determinado intervalo ou conjunto de intervalos simultâneos isolados do contexto geral da música não representa algo tão importante quanto a conjugação destes conjuntos de notas musicais distribuídos temporalmente. Mesmo porque a natureza dos intervalos é notória, não somente quando as notas musicais aparecem ao mesmo tempo, mas também quando soam em sequência. Isto significa que um intervalo, tanto consonante quanto dissonante, pode aparecer de duas maneiras, cujas quais designamos por intervalos verticais ou horizontais, sendo os verticais quando as notas soam ao mesmo tempo e horizontais quando respectivamente, em uma alusão à descrição gráfica musical em uma partitura (figuras 1 e 2). A música polifônica conta com estas combinações de intervalos nos dois sentidos, tanto horizontal quanto vertical, e os efeitos resultantes são responsáveis na música pela direção de um movimento que vai de encontro às diferentes expectativas possíveis para o ouvinte, sendo estas cumpridas ou não, alternando situações em que a previsibilidade dos movimentos dos sons é atendida e outras nas quais se afastam com maior ou menor sutileza quanto à obviedade, causando uma surpresa que pode ser mais ou menos interessante para o ouvinte, dependendo das circunstâncias culturais em que ambos, compositor e ouvinte, estejam inseridos e do que se pretende com o efeito gerado.

Figura 1⁶ – Representação na pauta musical de notas soando simultaneamente (verticalmente):



⁶ Figura ilustrativa das notas do acorde de Dó Maior com Sétima Maior (C7M) escritas em clave de Sol para serem executadas simultaneamente. (CHEDIAK, 1986, p.75)

Figura 2⁷ – Representação na pauta musical de notas soando em sequência (horizontalmente):



Restam ainda três aspectos do campo da música que são de fundamental importância para este trabalho. São eles: acorde, harmonia e harmonia funcional. Estes três elementos traçam uma linha que parte do primeiro ao último estabelecendo um mecanismo que organiza o movimento dos sons em música a partir de um deslocamento constante entre consonâncias e dissonâncias, promovendo uma articulação entre tensões e resoluções como se estivessem submetidos a uma forma de magnetismo, mas que não atende necessariamente às leis da física em seu procedimento, mas sim às combinações de prazer ou de uma dinâmica entre prazer e desprazer gerados a partir dos sons percebidos pelo ouvinte.

No transcurso da idade média, a partir do século IX depois de Cristo, os experimentos polifônicos foram sendo desenvolvidos pelos músicos de modo que os compositores passaram a encontrar padrões de combinações entre notas musicais que sobrepujam intervalos consonantes e através de tratados e teorizações estipularam estes padrões atribuindo-lhes formas e nomes. Estes conjuntos de notas com o passar dos tempos e dos experimentos, passando por modificações dos padrões estéticos e estruturais da música ocidental foram estabelecendo conjuntos fixos de notas combinadas que hoje conhecemos como acordes, formando intervalos primeiramente apenas consonantes e posteriormente admitindo dissonâncias. Há abordagens que denominam como acordes os conjuntos que contam com duas ou mais notas, mas na maioria dos casos e, principalmente em termos de elaboração

⁷ Figura ilustrativa das notas do acorde de Dó Maior com Sétima Maior (C7M) escritas em clave de Sol para serem executadas respectivamente. (CHEDIAK, 1986, p.75)

polifônica, atualmente consideramos como acordes os conjuntos de, no mínimo, três notas musicais diferentes. O acorde básico, composto por três notas que formam somente intervalos consonantes em qualquer combinação é denominado tríade perfeita. Bem como formas de organizações das linhas melódicas simples ou combinadas, a composição musical passou a se organizar como um todo também com base nas estruturas dos acordes, sendo que os conjuntos de acordes que compõe uma música são concebidos atualmente pelo termo harmonia.

A definição do termo harmonia, dada pelo Dicionário Grove de Música nos diz:

A combinação de notas soando simultaneamente, para produzir acordes, e sua utilização sucessiva para produzir sucessões de acordes. Épocas distintas da música ocidental (a harmonia é muito mais desenvolvida na música ocidental do que em qualquer outra) esposaram ideias diferentes sobre que tipos de harmonia são aceitáveis ou válidos. (...) No período 1600 – 1900, Era comum o uso de tríades perfeitas, como acordes conclusivos; mas no século XX os compositores trataram a dissonância com maior liberdade, e não acharam necessário resolver acordes que, em eras anteriores, eram considerados dissonantes. (SADIE, 1994, p. 407).

Portanto, harmonia diz respeito às sequências de acordes, ou combinações respectivas de acordes, que variam de características conforme o período no qual se situa historicamente, notando-se que expansão e liberdade aumentam gradativamente com o passar do tempo. A harmonia não faz contorno apenas aos acordes, mas a tudo que ocorre na música, inclusive às linhas melódicas. Como se houvesse diferentes níveis sistemáticos nos quais a melodia, pelo menos em seus pontos estruturais, está inserida nas notas dos acordes, que por sua vez, estão inseridos na harmonia.

Assim como as notas musicais, os acordes também variam seu efeito em virtude da variabilidade do tom. Uma tríade perfeita constituída a partir de uma nota Sol, por exemplo, quando inserida na própria tonalidade de Sol apresenta uma característica específica de efeito sonoro, sendo o principal acorde da tonalidade. Esta característica, entretanto, será diferente quando esta mesma tríade perfeita se encontrar inserida em uma tonalidade de Dó, por exemplo, na qual ocupará um lugar secundário. A esta condição ocupada por um determinado acorde em detrimento da tonalidade na qual está inserido denominamos função, assim um acorde pode ter uma função principal,

denominada Tônica, que tem característica de repouso e de resolução das tensões que são geradas pelo acorde Dominante, que vem a ser a segunda função em ordem de importância. Todas as possibilidades de combinações de acordes podem ser compreendidos dentro de três funções, sendo as duas citadas e uma terceira denominada subdominante. Aqui nos interessa apenas marcar a existência da diferença entre efeitos das funções exercidas pelos acordes e, por esta razão, é suficiente que tomemos acordes das funções Tônica (função de repouso) e Dominante (função de tensão).

A função Dominante é facilmente reconhecida por seu efeito de algo inacabado, gerando uma sensação que parece exigir que sua tensão se termine por meio do que chamamos de resolução, que nada mais é do que a sucessão deste por um acorde da função Tônica. Encontramos, entre inúmeros outros, um bom e bastante prático exemplo do efeito de tensão da função Dominante e sua característica não conclusiva no compasso do Hino Nacional Brasileiro, que podemos situar pelo fragmento da letra: “Oh, pátria amada, idolatrada, salve, salve!”. Na mesma obra, podemos situar a função Tônica, como costumeiramente se utiliza, além de inúmeras outras partes da música, no final: “Pátria amada, Brasil!”, sendo que da palavra amada até a sílaba “Bra” a função é Dominante, dando-se o fechamento na Tônica em “sil”. A força da harmonia funcional é tamanha que, ao se imaginar a música sem o seu fechamento da última sílaba, em geral é comum a sensação de angústia.

O que se percebe é que uma frase musical que termine na Dominante nos deixa a nítida impressão de que algo está faltando. E provoca no ouvinte o desejo de que esta falta seja sanada pela entrada de um acorde de repouso que conduza as notas tensas para intervalos consonantes. O que mais nos instiga, talvez, a refletir sobre as possibilidades de leitura das estruturas musicais a partir da psicanálise é a propriedade que encontramos na música tonal, que se dá, fundamentalmente, neste entrelaçar constante entre as funções Tônica e Dominante, de buscar exaustivamente o recobrimento de um furo que é representado pela tensão de efeito inacabado da função Dominante pela Tônica, que jamais se completa e se termina, ainda que ao vigor de um último acorde resolutivo e intenso. É possível que o fascínio que a

música tonal exerça sobre as pessoas esteja exatamente neste jogo que evidencia repetidamente a falta a ser recoberta e um posterior recobrimento sempre parcial desta, permeado por sensações de desprazer relativas às tensões que despem a incompletude e as resoluções em acordes de repouso que oferecem um abaixamento desta sensação que é desconfortável, mas que em ambos os casos pode dizer respeito ao gozo.

Uma afirmação de Didier-Weill nos parece importante neste sentido:

Quero dizer que se a música (...) faz efeito em nós como ouvintes, penso que se pode dizer que é porque em algum lugar, como ouvintes, tudo se passa como se ela nos trouxesse uma resposta. Agora começa o problema com o fato de que essa resposta faz surgir em nós a antecedência de uma questão que nos habitava como Outro, como ouvinte que nos habitava sem que soubéssemos. Descobrimos, portanto, que há aí em algum lugar um sujeito que teria ouvido uma questão que está em nós e que, não apenas a teria ouvido, mas teria sido inspirado por ela, uma vez que a música, a produção do sujeito “musicante”, se vocês quiserem, seria a resposta a essa pergunta que nos habitaria. (DIDIER-WEILL, 1997, p. 88 – 89).

Para que avancemos, neste momento, propomos que se descole por completo do campo da música e das músicas o universo das letras e suas significações, das quais ousaremos dizer aqui encobridoras, do que deveras nos interessa. Até mesmo para que possamos compreender o universo das palavras sob outro ponto de vista: do significante. Não queremos fundir com o que há, quanto a este respeito, nas músicas, mas sim traçar possíveis paralelos que nos pareçam pertinentes. O âmbito em que se colocam os textos em razão das melodias ou estruturas musicais em geral não nos interessa no momento, mas sim o tipo de sentido que possa ser tomado por uma palavra pronunciada somente em seu conteúdo sonoro contextualizado enquanto música, ou mesmo sons que não contem com a pronúncia de palavras.

Após pinçarmos e abordarmos alguns elementos técnico-teóricos de caráter específico da esfera musical, podemos lançar mão dos mesmos para articular mais reflexões que aludam à elaboração musical em razão do campo da linguagem, sendo esta, por sua vez, sem qualquer ligação consciente com a manifestação artística da qual falamos e que conta com seus aspectos específicos de sonoridade com a finalidade única de comunicação.

Neste ponto podemos fazer menção a um aspecto que muitos autores designam como musicalidade da voz, que não é intencionalmente musical, mas que assim se denomina tanto em caráter científico quanto popularmente, quando na língua corrente de nosso país comumente se atribui à vasta diferenciação de sotaques confrontados entre pessoas de regiões geográficas distintas do Brasil um “falar cantando”. Ora, uma vez que tratemos de especificidades temporais e de sequências de frequências sonoras em diferentes alturas estamos tratando não exatamente de música, mas certamente de musicalidade. E com relação a este ponto já se nos apresenta um primeiro aspecto no mínimo curioso: por qual razão a fala de um outro, o de sotaque diferente, nos parece a fala cantada, que se distingue da que praticamos, que se configuraria como tão somente uma fala pura, não musical?

Entretanto, queremos, antes de tudo, pensar estas possibilidades vocais a partir de seu princípio, desde quando o sujeito ainda não fora atravessado pela linguagem e que o processo de produção vocal instintiva não passa de um efeito ao acaso, desprezioso, se dando puramente sem haver neste ato uma intencionalidade ou expectativa qualquer que seja a ser atendida. A este período, que nomeamos desde Lacan como *infans*, compreendemos que a utilização da voz se faça à deriva, acreditando ser o único período da vida em que não se configure uma relação entre os sons vocais na qual um primeiro esteja necessariamente caracterizado a partir de um segundo, o que estabelece uma cadeia organizada tal qual o que irá se organizar no sujeito a nível significante.

O *infans*, assim como não está ainda atravessado pela linguagem, não está, evidentemente, atravessado pela enunciação vocal que lhe será transmitida pela mãe posteriormente, carregada de significados e emoções e para as quais muito provavelmente de início somente lhe serão transmitidas através das percepções puras obtidas por seus sentidos, em especial a audição, que consiste no que aqui nos concerne a pensar. O sujeito ainda se encontra, portanto, anterior a este sentido combinado dos sons, que irá gerar em si, antes mesmo de qualquer atribuição possível oriunda de combinações de fonemas em formação das primeiras palavras, sequências formadoras de

intervalos que poderiam ser pensados e classificados como intervalos musicais até mesmo consonantes ou dissonantes e produtores de efeitos diversos para os quais aos poucos se atribuirão sentidos.

Os sons produzidos pelo sujeito neste momento, portanto, estão despidos de qualquer padrão ou delineamento, o que nos permite pensar que é exatamente esta produção vocal primitiva que irá se perder quando do estabelecimento dos possíveis contornos, ao que adiante diremos de uma característica emoldurada, como algo fechado em um contorno limitador e delineador. É a voz que, disparada ao léu e emitindo algo sem tempo, sem conexão pré-estabelecida ou pós-estabelecida entre as suas repetições, precisa em algum momento cair, para dar lugar a esta outra face do som vocal que, por sua vez é dotada de endereçamento e, conseqüentemente, das demais características delineadoras. Por esta via podemos pensar que a perda de todo o resto que fica da voz para dar entrada ao que reproduz ao Outro aquilo que se pretende e que se faz efeito do que se recebe caracterizando a sua possibilidade enquanto pulsão invocante, ocupará o lugar de objeto *a*.

Na passagem do primeiro para o segundo tempo, dos quatro cujos quais Didier-Weill se vale em sua escrita a partir da Nota Azul, quanto a este respeito primeiramente destacamos o que o autor nos diz sobre a falta:

(...) se há em mim, como Outro, um desejo, uma falta inconsciente, tendo o testemunho de que o sujeito que recebe essa falta não é paralisado por ela, não está em *fading*, por baixo, como o sujeito que está sob a injunção do *che vuoi?*, mas, ao contrário, é inspirado por ela e a música é o testemunho de sua inspiração. Bem, isso é o ponto de partida dessa constatação. O outro ponto é considerar que, como Outro, não sei que falta é esta que me habita, mas sobre o qual o próprio sujeito nada me diz, uma vez que ele diz essa falta diretamente. O próprio sujeito dessa fala nada sabe e dela nada diz, uma vez que é dito por essa falta; mas como o Outro eu diria que estou numa perspectiva topológica em que me aparece o ponto no qual o Sujeito é dividido uma vez que é dito por essa falta. (DIDIER-WEILL, 1997, p. 89).

Seguindo, o autor nos situa sobre o objeto *a*:

Confio, então, no Sujeito; digamos que deixo-me puxar por ele: trata-se, aliás, da pulsão. Deixo-me puxar por ele e espero dele que me dê esse objeto pequeno *a*. Mas a medida que avanço, que espero do sujeito se assim posso dizer, o que descubro é que, ao seguir do sujeito, ambos fazemos senão contornar o pequeno *a*. Ele está

efetivamente no interior do anel e asseguro-me efetivamente de que esse pequeno a é inatingível. (DIDIER-WEILL, 1997, p. 90).

Estas duas passagens estão situadas na explanação que o autor faz a respeito do lugar do ouvinte, submetido à escuta, que se coloca na condição de Outro desejante, mas que em um segundo será Sujeito da música, dentro de uma perspectiva em que o autor apresenta neste processo o que é da ordem da transferência. O ouvinte passa então a ser Sujeito. No terceiro tempo identifica-se com um significante do Outro, realizando uma articulação inconsciente do amado ao amante, e é neste ponto em que o autor identifica a questão da transferência. O quarto tempo, por fim, diz respeito à resposta do Sujeito diante deste percurso.

Na invocação, ao contrário da demanda, o sujeito não se encontra em uma condição de dependência absoluta em relação ao Outro. Parte de “uma invocação supondo que uma alteridade possa advir, de onde o sujeito, pura possibilidade, seria chamado a tornar-se.” (Vives, 2009, p.187). Podemos seguir sobre a pulsão invocante a partir de como a descreve Renata Mattos:

É mesmo a voz que possibilita, com sua queda e conseqüente vazio que ela instaura, que uma fala pode ser articulada e posteriormente endereçada ao Outro na tentativa de responder aquilo que do desejo deste nos marca. “*Che vuoi?*” “*Que quieres?*”. Uma resposta se faz necessária, estruturando a posição em que nos colocaremos, a cada vez, diante desse campo de alteridade de onde emergimos através da mediação de um outro próximo que o encarna. Há, assim, um movimento pulsante e contínuo que é inerente ao processo de emergência do ser falante, implicando em uma separação, um corte, que o faz surgir, sem que, contudo, se esgote. (MATTOS, 2011, p.76).

A autora explana sobre a pulsão invocante e sinaliza, dentro do que aqui nos interessa especialmente, a condição referente à música, a partir do que podemos destacar:

(...) Se por um lado, pode ser ouvido um saber fazer com o objeto voz através do contorno de seu vazio na criação musical, por outro, é possível recolher no grito não apenas um endereçamento ao Outro, também presente na música, mas igualmente um aquém dos sentidos, um ponto de irrupção do real inarticulado que a linguagem, via voz, carrega. (MATTOS, 2011, p. 76).

Observemos, então, que a voz enquadrada pelo sujeito na linguagem, na cadeia significativa, irá dar conta de encaixar-se aos padrões

estabelecidos pelas diferentes ordens às quais irá se alojar. Seja, em primeira instância, a ordem parental, ou em uma esfera social que de início é restrita, próxima e que irá posteriormente se estender a uma comunidade de maior ou menor porte, mas que terá sobretudo suas características comunicativas que grifamos aqui estarem além de puramente a organização verbal, mas ao que irá caracterizar as diferentes conduções vocais dos sotaques regionais e do idioma materno. É este enquadramento estabelecido o que lhe faz furtar-se do puro gozo da relação com os sons, sejam combinados ou espalhados desordenadamente, gerando os mais distintos efeitos, que podem ser classificados como desejáveis ou indesejáveis, mas em que qualquer possibilidade de classificação como essa estará necessariamente atrelado a tal enquadramento.

Neste momento, retornando a atenção às características musicais, podemos refletir novamente acerca dos efeitos gerados pelos intervalos musicais acusticamente falando, seus possíveis desdobramentos quanto à percepção e aos efeitos psíquicos. Propositamente tomamos uma via que desconsidera a atribuição de palavras ou textos às elaborações musicais, exatamente para que pensemos no que, puramente na música, no universo das combinações sonoras, pode se estabelecer o gozo. E, ainda, o que podemos eventualmente notar desta articulação musical quanto à esfera discursiva.

Como tratamos no início, os efeitos desejáveis e indesejáveis gerados pelas combinações dos sons musicais, sejam eles em se tratando de linhas horizontais melódicas ou agrupamentos verticais formadores de intervalos ou acordes, não são precisamente classificáveis e ordenáveis. Haja vista que a apreciação musical se distribui por gêneros incontáveis. Mesmo que consideremos unicamente o padrão composicional tonal há variedades possíveis de classificações estéticas, de timbres, texturas, variações de agrupamentos consonantes e dissonantes, conjuntos harmônicos que contém quantidades bastante distintas de acordes em seus padrões composicionais, etc... O que se obtém de efeitos em cada um dos estilos musicais que possamos tomar em conta é uma variedade imensa e que se mantém à parte

das características textuais. Mesmo se considerado que é convencional que em um determinado estilo de música se repita insistentemente uma temática em sua escrita textual.

Ocorre que tais características variáveis podem dizer um bom tanto sobre a ambiência em que se estabelecem as relações do sujeito, muito embora o que se diga não seja exato, nem tampouco descritivo. Tomaremos dois exemplos como tentativa de uma elucidação ilustrativa do que queremos dizer, prevendo possíveis características observáveis de alinhamento entre um espectro relativo ao discurso e a música que se produz e/ou que se ouve. Retrocedendo na história da música, temos no século XI um momento importante para a música enquanto arte e ciência. Trata-se de um momento histórico em que o domínio já estabelecido da escrita musical alavancou o desenvolvimento desta prática enquanto ciência lhe permitindo ser transmitida de forma muito mais eficaz do que a simples transmissão oral. Também com esta prática os experimentos musicais passaram a avançar a passos largos estabelecendo características de elaboração e composição musicais cada vez mais complexas, onde a monofonia passou a dar lugar à polifonia, sendo esta segunda predominante e sumamente desenvolvida daí por diante no mundo ocidental. (GROUT, 1994, p.96).

Este período, que se iniciou no século XI e se estendeu ao século seguinte, é caracterizado pela instauração e predominância da arquitetura românica, que apresentava características de construção em pedra, com tetos relativamente baixos em ângulo aberto, sustentados por laterais extremamente espessas e de raras aberturas como janelas. Adiante, a partir do século XII, estabeleceu-se o período gótico, fundamentalmente assim situado pela instauração da arquitetura gótica, que predominou até o século XV e que possuía como características a verticalidade das construções, o que possibilitava a colocação de aberturas que proporcionavam uma intensa luminosidade aos interiores, traduzindo-se em grande leveza. A produção musical característica destes dois períodos traduz em sua estética a diferenciação entre eles no tocante a disposição velada e obscura do primeiro momento em contraposição à luminosidade do segundo. É certo que,

contextualmente este período histórico é marcado por muitas transformações sociais, políticas, econômicas e artísticas, sendo que as mudanças em si colaboraram para o surgimento deste novo conceito arquitetônico e vice-versa. Sendo assim, é evidente que a arquitetura não se traduz no único elemento motivador das modificações composicionais e expressivas na música, mas de todo modo, o que nos interessa aqui é exatamente assinalar a capacidade da manifestação artística musical em expressar estas diferenças.

Ou seja, a música fala não apenas de um indivíduo pelo fato deste se utilizar dela, mas também de um grupo de pessoas que pode ser de dimensões muito variáveis. Há traços de identificação que se apresentam neste sentido, assim como destacamos anteriormente a partir de Didier-Weill, onde o movimento que envolve o fazer música desde aquele que cria até aquele que repete aleatoriamente uma melodia, ou quando há uma adesão em massa de uma determinada forma musical e, inclusive em muitos casos, uma única música que se torna muito mais conhecida do que outras. Isso faz parte, como vimos, dos lugares em que se posicionam músico e ouvinte, mas também nos demonstra que muitas das características relativas aos contextos sócio histórico e cultural em relação ao universo dos sons, das qualidades dos intervalos mais enfatizados, das texturas musicais que estão envolvidas por e dizem sobre o envolto ao qual estão submetidas.

Em outro exemplo, em um circunstância bem mais atual, observamos a aspereza da textura encontrada a partir evolução do rock n' roll que teve início no terceiro quartel do século XX, mais precisamente em meados da década de 50 e início da década de 60. Caracteristicamente desenvolvido em meio a movimentos jovens, o rock n' roll acompanhava uma juventude que não pretendia ser sutil ou delicada em seu pronunciamento, que embora pudesse portar a habilidade de produzir uma música que enfileirasse consonâncias óbvias não pretendia ser um sussurro, mas algo que contivesse em si uma sonoridade quase extravasante e de uma excêntrica e até chocante espontaneidade, com apelo rítmico intenso e repetitivo.

Por esta via, pensamos que a música contém algo do que o sujeito diz de si para além do que as palavras lhe permitem, ratificando que não

apenas para aquele que compõe ou reproduz a música, mas também para aquele que a escuta e que marca algum traço de identificação com ela. Mais ainda, que assim como a produção artística em uma forma elaborada, a fala com suas nuances vocais e, porque não dizer melódicas e rítmicas, proporciona um dizer que pode ser importante e decisivo para quem escuta. Consideremos, por exemplo, o que notamos em efeitos como o medo ou tristeza fortemente estimulados pelos efeitos musicais adicionados às cenas cinematográficas. Atrela-se ao gozo de ver o gozo do ouvir, muitas vezes tão excitante em cenas dolorosas quanto no caso uma marcha inflamada e triunfante ao final de uma passagem em que uma personagem obtém algum grande e improvável êxito. A música é uma espécie de estímulo externo capaz de se interiorizar no sujeito ao passo que se funde com a própria coisa que tende a movê-lo e que se pretende extrapolar. E por esta fusão é que se exterioriza em dança ou em canção; ou por manifestação outra qualquer que seja, que porte e que mostre o que houver nela mesma de alegria ou de tristeza, de vida ou de morte, de prazer ou de dor, de riso ou de pranto.

Estas situações se estabelecem de modo paralelo ao que é proposto pela música tonal em seu formato mais convencional, que, por sua vez, põe-se a produzir um movimento contínuo, incessante e repetitivo que atrai e repele, como se tratasse de um campo magnético, consonâncias e dissonâncias entre si amarrando as funções harmônicas. Esta dinâmica de funcionamento da estrutura musical é o que propõe um constante deslocamento de efeitos de desprazer para efeitos de prazer e vice-versa, quase como uma compensação de um a outro, confrontando e intercalando consonâncias e dissonâncias formadoras de um circuito, como um movimento circundante ao redor do furo que se produziu em algum momento da instauração dos delineamentos possíveis e utilizáveis dos sons, desde o atravessamento dos significados para cada inflexão ao introduzir-se um processo comunicativo ainda anterior à linguagem verbal até a preferência por um determinado tipo de música.

Tomemos, então, esta condição que aqui nomeamos de furo, ao redor do que se organiza este movimento constante e interminável da música. Interminável porque o final de uma composição, por mais trabalhada que seja,

por mais voltas que faça até chegar à resolução final, para qual muito se utiliza uma coda ou codeta, repetindo o acorde final e enfatizando esta proposição conclusiva, mesmo assim não há jamais um final satisfatório. Principalmente se pensarmos a música não como uma composição, como uma peça isoladamente, mas a música dentro de um contexto composicional que se situe entre a obra de um determinado compositor ou até aos padrões estéticos de um período histórico. Aí teremos um repetir incessante que ultrapassa sempre a barra dupla indicativa do final da partitura, não em termos de linhas melódicas, que são variáveis, mas em combinações harmônicas até em virtude de suas limitações de variabilidade, mas principalmente na dinâmica persistente de tensão e resolução na qual, mesmo ao som de uma resolução harmônica muito clara e efetiva sempre há um resto, uma parcialidade que torna todo o fim reticente.

No campo psicanalítico, a falta é algo de grande relevância e aqui nos voltamos a esta questão, lembrando a ideia que lançamos de início quando apresentamos o conceito de harmonia funcional e seu movimento que demonstra incessantemente uma tentativa de se recobrir o que está em falta. Pela psicanálise compreendemos que a busca por uma satisfação mítica, que remete ao objeto primeiro é, da mesma forma que o encadeamento de acordes em suas funções harmônicas, constante e repetitivo, sendo que justamente desta repetição é que se obtém a satisfação que, todavia, é parcial.

Por esta via iremos levar em conta o conceito lacaniano de objeto pequeno *a*, primeiramente tomando a voz como tal, segundo a direção que nos aponta Mattos:

(...) essa voz será novamente perdida ao ser emitida, já que, por ser um objeto caído do corpo, ela não se confunde nem com a fala, com o significante e sua articulação, nem tampouco com a significação ou o significado. Ela é o que resta da fala, aquilo que é impossível de ser dito, apontando para uma falta estrutural e real no sujeito e no Outro. O vazio no que se escuta: é aí que se localiza a voz enquanto objeto *a*. (MATTOS, 2004, p. 2)

O conceito de objeto *a*, muito antes de ser definido como tal, tem a ver com a primeira experiência de satisfação e o pedido a ela que se refaz, na condição da *coisa* freudiana. É o vazio que não pode ser preenchido por

nenhum outro objeto posteriormente. Há relação com objeto da pulsão, entretanto este é variável. Assim mesmo se refere ao objeto mítico relativo à perda resultante desta satisfação primeira, estando a pulsão em busca do seu reencontro. Entretanto, a questão da falta, que também tem relação com a *coisa* freudiana e de suma importância na compreensão do conceito de objeto *a*, não diz respeito a um objeto primordial, mas sim ao desejo.

Da parcialidade do objeto começamos a pensar no que se realiza a partir da música. Definitivamente há semelhanças interessantes e o percurso que é desenhado pelo músico, seja ele compositor ou um improvisador, trata de sustentar a expectativa do cumprimento de algo que sugere uma satisfação que leva a um fim efetivamente satisfatório, mas que jamais o é. O objeto *a* é o que assume uma condição de causa de desejo na medida em que faz referência à falta.

Pensando pela via das pulsões, observamos que em seu texto de 1915 sobre “Os instintos e seus destinos”, Freud trata de assinalar logo de início a diferença entre estímulos pulsionais e estímulos fisiológicos, situando que o que é pulsional resulta de estímulo interno e não externo. Tomamos esta diferenciação para o que nos toca, primeiramente, quanto à distinção entre o que ouvimos na condição de som e que podemos situar ao nível da percepção (estímulo externo), que até conta com diferentes possibilidades de distinções classificáveis em inúmeras características, como intensidade, textura ou o que quer que seja, mas que não porta necessariamente em si mais do que o sentido que possa ser atribuído pela percepção e que possibilite reconhecer elementos relativos à distância ou à natureza da origem do som. Importa-nos começar a pensar sim nas significações atribuídas aos movimentos sonoros, ao que se dá interna e subjetivamente no sujeito através da sua relação com o som que é possível de ser percebido, mas principalmente o que é também reconhecido, ressignificado e reproduzido por ele.

Não se trata, portanto, de um caráter associativo, a exemplo do que poderia se esperar da reação de alguém que ouve um som de grande intensidade e que se apresenta de maneira súbita, o que geraria uma reação

de espanto ou de susto, tal como o ruído de uma explosão ou de algo de grandes dimensões em queda, ou em uma condição de maior e mais objetiva associabilidade no caso de uma fala textual e explícita que se traduza em algo que lhe enderece, um silvo de trânsito que lhe oriente, etc. Se trata sim de uma representatividade menos objetiva e absolutamente interna, que possa se apresentar pelo som no que toca suas possibilidades mais distintas de manifestação, do choro desprovido de sentido pré-determinado de um recém nascido à complexidade do discurso elaborado de um adulto, um brado, uma vaia, um aplauso, os sons percussivos oriundos de movimentos dos dançarinos e até onde pretendemos chegar: a música.

É importante assinalar a dinâmica entre prazer e desprazer dentro do que possamos identificar dos conceitos psicanalíticos permeando esta reflexão. Tomando o conceito de pulsão e considerando sua característica de constância afirmada em Freud (1915 p. 55), à qual aludimos ao princípio do prazer, uma vez que aqui se nos coloca como um elemento de suma importância e assinalando que “O princípio do prazer deriva do princípio da constância;” (Freud, 1920 p. 164) nos propomos a pensar sobre a música a partir desta característica. Novamente tomamos, a partir de Lacan, a questão da parcialidade das pulsões apoiando-nos sobre o nosso tema e seguindo o pressuposto de que em uma composição musical, por mais trabalhada que seja, por mais voltas que faça até chegar à resolução final, mesmo assim não há jamais um final satisfatório. A tendência à repetição é notória em uma busca pela sensação de repouso, mas que invariavelmente deixa algo em aberto, que incita outras repetições, outras sessões ou outras músicas. A constância que há na música dentro do recorte que tomamos para estudo se refere exatamente a um movimento constante que mantém a expectativa do ouvinte em alta e que sempre cumpre parcialmente tal expectativa. Ou seja, ao ouvir música há um inesgotável e contínuo querer ouvir algo deveras satisfatório, o que é, diga-se, impossível, pois a satisfação sempre deixa um resto e à chegada deste ponto de satisfação antecedem inúmeros momentos de tensão (desprazer), acordes da função Dominante que, se não resolvidos provocam

uma sensação de angústia e que parecem estar ali para aumentar a capacidade do agente de repouso (prazer) do(s) acorde(s) da função Tônica.

Destacamos a respeito do princípio do prazer que:

Por influência dos instintos de autoconservação do Eu é substituído pelo *princípio da realidade*, que, sem abandonar a intenção de obter afinal o prazer, exige e consegue o adiamento da satisfação, a renúncia a várias possibilidades desta e a temporária aceitação do desprazer, num longo rodeio para chegar ao prazer. (FREUD, 1920 p.165).

O princípio do prazer vem a ocupar um lugar importante nesta perspectiva, entretanto é preciso esclarecer que o movimento dos processos psíquicos não está absolutamente sob seu controle, como fica claro a partir do que assinala Freud: “(...) não é correto dizer que o princípio do prazer domina o curso dos processos psíquicos.” (Freud, 1920 p. 164). O que ocorre na medida em que se supõe que o princípio do prazer se apresenta como um regulador geral dos processos psíquicos, esta suposição parte fundamentalmente do entendimento de que há uma tendência a se colocar uma tensão caracteristicamente regida pelo desprazer, que venha a incitar o movimento, de tal forma que se espere, a partir desta tensão, em algum momento o seu abaixamento, ou a simples substituição por um elemento causador de prazer. Este movimento em síntese de nada difere de uma condução harmônica em uma construção musical, que se baseia criteriosamente nesta expectativa gerada a partir da tensão de que se desencadeie mais cedo ou mais tarde uma resolução no sentido de um abaixamento desta tensão ou da resolução harmônica em um acorde consonante de função Tônica, que produza relaxamento.

Traçando um paralelo com um elemento clássico da teoria freudiana, podemos estabelecer uma breve leitura da dinâmica de funcionamento da música em virtude de uma formulação psicanalítica, aproveitando este ponto pelo qual acabamos de passar. Uma interface possível entre o desprazer e o princípio de prazer é o que denota do jogo do *Fort-da*. No tocante à reconstrução da saída da mãe, no momento, evidentemente, esta se configura como algo da ordem do desprazer, provavelmente não apenas a própria

situação original da saída da mãe, mas sim a representação que é vivenciada na brincadeira. O que se coloca afinal de contas na brincadeira da criança, levando-se em consideração o que é inerente a este manuseio que se desencadeia e que a coloca em compasso com o princípio do prazer, é exatamente esta possibilidade que ela passa a ter de manipulação, ao passo que se apropria do objeto e aprende a se organizar psiquicamente a partir da sua capacidade de controlá-lo. Trazendo para o campo da música teremos pelo menos três formas de relação direta, a partir da composição, da execução e da audição em que, de algum modo, haja o estabelecimento de uma dinâmica similar, como se fosse a manipulação da música um interminável jogo semelhante ao Fort-da, em que a saída do objeto que oferece invariavelmente o conforto, no caso um acorde resolutivo, representa a sensação de tensão ou, ao que nos referimos, o desprazer ao passo que este cede seu lugar a algum movimento que em seu percurso irá se debruçar sobre um acorde tenso. Ao mesmo tempo, porta em si no total das vezes a certeza de que a qualquer momento retornará.

O relaxamento, que é o efeito fundamental de um acorde consonante e que ocupa função Tônica, propõe um estado de máxima estabilidade. Porém, é certo que esse estado de estabilidade e seu efeito confortante esteja muito fortemente vinculado ao fato de que ele se caracteriza mais do que simplesmente por um som agradável, por resolver o acorde tenso que o precede. Este acorde tenso, por sua vez, é oferecido em virtude das mais diversas intenções, lembrando que a música pode estar contextualizada em uma circunstância em que seja ela a protagonista do espetáculo, mas na maior parte das vezes simplesmente ancora outra forma de manifestação, promovendo uma acentuação do efeito das narrações, das cenas, imagens, etc. e mesmo que estando exclusivamente posta para que se lhe aprecie, a música, por meio de suas possibilidades de variações quanto aos seus efeitos pode conter uma carga que ofereça grande sensação de desprazer, seja em sentido dramático, melancólico, agressivo, entre outros possíveis. Analisemos, por exemplo, alguns termos convencionais que são mantidos em italiano, seu idioma de referência e suas respectivas traduções, que constam nas partituras

em geral e que são indicadores da expressividade que deve ser utilizada na execução do trecho em que aparecem ou, em muitos casos, de todo um movimento:

Tabela 1 – Termos utilizados para indicar a expressividade a ser aplicada pelo executante em uma obra e sua tradução para a língua portuguesa:

Termo original em italiano	Tradução para a língua portuguesa
Addolorato	Com dor
Afábile	Afável
Ardito	Com ardor
Burlesco	Cômico
Con abbandono	Com abandono
Con allegrezza	Com alegria
Con desiderio	Com desejo
Con duolo	Com tristeza
Con gusto	Com gosto
Erotico	Erótico
Funebre	Fúnebre
Lacrimoso	Com lágrimas
Timoroso	Com medo

Fonte: MED, BOHUMIL. Teoria da Música, p 221

Listamos alguns dos termos empregados na indicação de expressão, destinada ao intérprete que se ocupa de uma composição, que nos parecem de maior relevância ao que tratamos aqui. Há um grande número de termos que são empregados, mas que não listamos em razão da praticidade. Um destes termos normalmente aparece conjugado a outro que o antecede e que indica o andamento⁸ da música. Segundo Bohumil Med, o termo de expressão é um “termo indicativo de um estado de espírito” e uma “indicação que orienta ao intérprete a intenção do autor” (Med, 1996, p. 221). Diz-se que a finalidade é de que o intérprete compreenda da melhor forma possível as

⁸ Por andamento se entende a velocidade que é indicada para a execução da música. Normalmente é definido a partir de uma medida de tempo estabelecida com maior ou menor especificidade e rigidez, dependendo da indicação do compositor.

intenções e os sentimentos que tomaram o compositor ao escrever a obra. De modo geral, estas indicações são eficazes, ao menos parcialmente, até porque em muitos casos os autores tem oportunidades de contextualizar e explicar as suas obras e estas explicações acabam por ser registradas e estudadas, especialmente em se tratando de compositores famosos. Mas é certo que ao se empenhar em tentar descrever de forma objetiva como se produz um efeito dentre os que listamos aqui simplesmente a partir da aplicação da técnica ao produzir som em um instrumento ou um grupo de instrumentos, haveria, possivelmente opiniões diversas a esse respeito, mesmo a partir de grandes estudiosos em música, pois estas inferências recaem inevitavelmente sobre o campo da subjetividade. Ainda assim, é inegável que a manipulação dos efeitos ainda para além da natureza física das notas musicais, a partir da intenção daquele que se implica em retirar som da voz ou de um instrumento musical é algo possível e que, aliás, se torna um grande diferencial em músicos experientes.

Esta possibilidade de manipulação, entretanto, é de poder do compositor, no mais das vezes ao intérprete e em muitos casos ao arranjador⁹, mas nunca ao ouvinte que se encontra impossibilitado de manipular diretamente a música, embora creiamos que isso não o restrinja em absoluto à condição de passividade, pelo menos em um sentido potencial. Contudo, assim mesmo, na condição de ouvinte, a relação do sujeito com a música pode nos remeter à compreensão de forma relativamente semelhante quanto à presença e ausência do elemento causador de prazer, pois sem dúvida para, independentemente, a certeza de que ele irá retornar, estando este seu retorno quase que em um status de condição para que se faça ausente. A exceção são os casos nos quais a intenção da música ruma em outros sentidos, havendo a produção de efeitos única ou predominantemente dissonantes, a exemplo do

⁹ O arranjador é aquele que compõe arranjos para música, sendo considerado também um compositor. Em um sentido pode ser aquele que elabora incrementos a serem utilizados junto à estrutura fundamental da música, como, por exemplo, no caso de uma música que seja composta inicialmente para uma voz simples acompanhada de um piano. Neste caso podem ser acrescentados outros instrumentos ou vozes que cumpririam uma função secundária, ao que denominamos arranjo. Em outra abordagem o arranjo pode ser a adaptação de uma música original de uma estrutura simples para uma de maior complexidade, como de uma música popular cantada a uma única voz para que possa ser cantada por um coro. Ou, ainda, de um conjunto para um único instrumento, de um instrumento ou formação de grupo musical para outro, etc.

que comentamos anteriormente sobre trilhas sonoras de filmes de terror, que, de acordo com o que viemos articulando, tem sua escuta atrelada ao âmbito do puro gozo.

Neste momento e acerca deste sentido que ora nos referimos, parece conveniente tentarmos elucidar por qual razão não nos debruçamos sobre o destino da pulsão ao qual, na grande maioria das vezes, se remetem aqueles que discorrem sobre as produções e manifestações artísticas: a sublimação. E diga-se que as razões pelas quais se faz parecem evidentes, plenamente justificáveis e cabíveis. Assim mesmo, não nos interessa andar por esta via, considerando que o ponto para o qual nos remetemos quanto aos destinos das pulsões sexuais no tocante à música particularmente não pretende tomar um rumo que nos arriscamos dizer de desvio para um alvo não sexual, mas sim nos toca a tentativa de aproximar o entendimento dos fenômenos musicais ao funcionamento psíquico situado dentro do que Freud nos diz:

(...) a atividade dos mais evoluídos aparelhos psíquicos está sujeita ao *princípio do prazer*, ou seja, é automaticamente regulada por sensações da série prazer-desprazer, dificilmente podemos rejeitar o pressuposto seguinte, de que tais sensações reproduzem a maneira como se realiza a sujeição dos estímulos. (FREUD, 1915. p.56)

Neste sentido nos propomos a pensar a música dentro desta esfera, sem entrar pela via da sublimação, tampouco pela via do recalque, que não nos parece pertinente ao que miramos, mas articulando inicialmente com os outros dois destinos das pulsões sexuais, inversão da pulsão em seu contrário e a reversão para o próprio eu, o que nos parece possível de localizar em algo que seja concernente ao movimento contínuo de tensão e resolução que a música, em particular a música tonal, nos apresenta, para podermos ampliar esta abordagem. Interessa-nos considerar o gozo que há exatamente nesta condição mais corporal da música, entre o fazer e o ouvir, entre o cantar que diz respeito ao orifício oral e o ouvir que é da ordem auricular, que se estabelece e se relaciona nesta dimensão e que se compõe de forma dialética.

Embora alguns anos mais tarde Freud tenha retomado sob outra perspectiva a relação sadismo/masochismo, o conteúdo do texto de 1915 nos

ajuda a compreender a abordagem que se estabelece na relação do sujeito com o objeto som no tocante à música. Da maneira como este pode se encontrar em uma posição ativa ou passiva dependendo de como se relaciona com ela e do gozo que há entre o causar e o sentir dor. A partir da identificação com o objeto de modo que se nota um retorno para si. E considerando ainda o fato de que em qualquer circunstância as pulsões coexistem simultaneamente. Aqui nos remetemos ao desdobramento do efeito causado por consonâncias e dissonâncias na medida em que os intervalos gerados entre os sons musicais convocam o ouvinte por meio desta mesma dinâmica, ora pela condução da tensão ao relaxamento, ora pelo aumento da tensão. Supomos que tanto o ouvinte quanto aquele que produz música se encontrem diante desta mesma alternância de posição e que há uma não resolutividade mesmo na resolução, se podemos assim dizer, que deixa algo necessariamente em aberto. O gozo que se nota pela manipulação das tensões, mesmo quando não resolvidas em acordes de repouso, na verdade principalmente pelo acúmulo das tensões, é claramente relativo ao efeito de deslocamento ativo/passivo pelo reconhecimento daquele que faz música, mas que é inegavelmente e antes de tudo o ouvinte da própria música e de todas as outras que lhe serviram de modelo. Neste ponto nos aproximamos necessariamente da ordem do discurso e da escuta.

Assim como se ilustra pelo sadismo, o prazer de ver, no qual há o retorno ao prazer narcísico de ser visto segundo nos aponta Freud (1915, p. 70), também se faz ilustrativo ao que nos referimos quanto à música. Lembramos que ao considerarmos a música tonal, uma das características principais deste sistema é a variabilidade funcional de toda nota ou acorde das quais se pode utilizar, que podem estar em uma condição de tensão ou de repouso com relação às demais dependendo de como estejam contextualizadas. Além disso, chamamos a atenção para o fato de que tanto aquele que promove a música quanto o que ouve apresentam um caráter de *ambivalência*, de acordo com a designação que Freud (1915 p. 70) dá ao lançar mão desta expressão a partir de Bleuler quando discorre sobre a coexistência das diferentes etapas do desenrolar das pulsões.

A inversão da pulsão em seu contrário é revelada na relação do músico e do ouvinte com a própria música pelo desdobramento desta dinâmica e suas trocas de posições. A produção musical é, no instante em que o sujeito a manipula, o objeto sobre o qual exerce sua capacidade criativa e ao mesmo tempo técnica. O objeto música, portanto, permanece até certo ponto como a se oferecer para o músico que age sobre ele e o faz veículo de transmissão daquilo que ele pretende dizer no instante e do modo como produz e manipula os sons, mesclando o uso dos recursos técnicos e criativos que comportam respectivamente o conhecido e o desconhecido de si e que por meio da arte podem vir à tona.

Os mecanismos técnicos são necessários para que de algum modo se produza algo em nível de combinações sonoras que façam algum sentido, que se tornem contornos possíveis para que algo seja exposto, concebível e interpretável como música, da mesma forma que as palavras são ditas sobre o divã pelo paciente para que se as escute e, mesmo bordeadas pelas limitações que uma construção linguística inserida em um padrão e, por esta razão, emolduradas, ainda assim comportam o que de maior relevância se apresentará para o analista, em virtude do que extrapola este espaço, como dissemos, emoldurado pelas palavras, mas que se lhe apresentarão de outro modo a partir da ordem do significante. Não é diferente quanto ao que produz o artista que empunha um instrumento musical, aquele que se utiliza da própria voz ou mesmo o compositor que tão somente detém o lápis ou a caneta com a qual registra no papel o que lhe ocorre, que se lhe apresenta como inerente aos seus recursos técnicos e também suas brechas, que lhe permitem a criação. Em resumo, a produção de um discurso musical, se podemos assim dizer, que se dá invariavelmente com um endereçamento, mas que de início não passa de um dizer sem necessariamente alguma interrupção e uma condição que possa vir a ser em algum momento passiva.

Neste ponto primeiro, tal qual o paciente que começa a falar, o músico produz uma música que se encontra totalmente alheia a si em seu imaginário, sobre a qual ele apenas age sem se identificar ou se colocar fundido ao seu produto. É possível a ele a manipulação dos sons que produz

de modo a entender que possa promover sensações que bem entenda, a partir das possibilidades que lhe oferece este manuseio, alternando momentos de tensão com outros de repouso e reforçando um ou outro conforme sua vontade.

Entretanto na medida em que esta elaboração vai transcorrendo, gradativamente se torna inevitável que este que produz os efeitos sonoros ao entrelaçar sequências de notas e acordes se encontre em meio ao que produz e se envolva pela própria produção no sentido de pertença. É possível então que se misturem as condições de conter ou pertencer, sendo que em algum momento haverá de se reconhecer o status de pertencimento que há da música para o músico assim como da fala para o falante, bem como inversamente do músico para a música e do falante para a fala. Há que se reconhecer a implicação que há daquele que canta com o produto de seu cantar, da mesma forma se estendendo a qualquer possibilidade de expressão musical, bem como o quanto há de si no canto que produziu.

Estamos tomando o caminho pelo qual o sujeito inicialmente se coloca a se fazer ouvir, o que o situa em uma condição ativa. Um fazer-se ouvir no qual compreendemos o sujeito como ainda não implicado com o que produz a ouvir. Ocorre que o objeto seu produzido e manipulado em um determinado momento dar-se-á a ele como uma espécie de objeto ativo, pois invariavelmente o músico irá se submeter ao que sua produção se compromete a causar a quem lhe experimente. Antes por um tipo de reconhecimento de que o que ali se escuta diz de algo que vem de si mesmo, ao que novamente podemos relacionar à fala do paciente que se dá a ouvir em tratamento e que se reconhece na própria fala em algum momento. Depois pelo efeito proposto e pretendido pela música que se escuta que ele mesmo impôs a um segundo que o escutasse e ocupando, portanto, este outro lugar, como se diria de um “provar do próprio veneno”.

Seguindo o que Lacan fala sobre a pulsão escópica, podemos traçar um paralelo:

O que se olha é aquilo que não se pode ver. Se, graças à introdução do outro, a estrutura da pulsão aparece, ela só se completa verdadeiramente em sua forma invertida, em sua forma de retorno,

que é a verdadeira pulsão ativa. No exibicionismo, o que é visado pelo sujeito é o que se realiza no outro. A visada verdadeira do desejo é o outro, enquanto que forçado, para além de sua implicação em cena. Não é apenas a vítima que está envolvida no exibicionismo, é a vítima enquanto que referida a algum outro que a olha. (LACAN, 1964. p 179).

Trazendo para o nosso contexto temos aquele que produz música em face daquele que a ouve. O que nos interessa, em verdade, é o retorno que se dá no percurso traçado pela pulsão, do corpo voltando ao próprio corpo, de si para si contando com um intermédio. E que aqui identificamos como um percurso possível daquele que produz música em qualquer esfera, que se vale desta arte para manifestar algo que lhe esteja preso e que necessite externar. Aquele que manipula os sons musicais com a intensão de provocar reações quaisquer que sejam, precisa encontrar aquele que irá se submeter a esta proposta. Entretanto, o músico está neste caso em uma posição que mais cedo ou mais tarde será oposta.

O que se configurara como sujeito músico em relação ao objeto música passará a ocupar uma nova perspectiva em função desta condição do objeto ativo que se apresenta ao sujeito. Sua música, seja ela uma grande composição ou uma elaboração simplória, dá-se a escuta e o coloca em uma condição múltipla que abarca aquele que ora se dera a ouvir, ora buscara se fazer ouvir e posteriormente encontra-se exposto, ao passo que sua música passa a se configurar como algo que lhe representa, exatamente por se tratar de um produto seu, não mais fazendo parte dele, mas mesmo assim que diz respeito a si.

Dado que a música para o músico então se traduz em algo que lhe diz respeito, mas que pode ser tomada por quem quer que a escute e a capture, a música é o que se produz a partir do artista e que pode ser ressignificada infinitamente, seja por ele mesmo ou por quem estiver a lhe ouvir. A escuta permite que seja feita tal captura de uma produção individual que consiste em uma abstração portadora de uma pretensão de poder dizer mais do que contém em si puramente. Pelos pontos de conexão que mantém em aberto permite que se leia o que contém a partir de um contexto específico ou de uma posição de neutralidade. Assim se apresentam, por exemplo, as

repetições, que apontam para o que pode se configurar como o que há de maior relevância em uma composição musical, ainda que em determinadas formas composicionais as repetições se apresentem com modificações, dificultando para os ouvintes desatentos sua percepção. Não obstante as lacunas deixadas pelo artista no decorrer de uma obra musical sua podem ser indicadores de elementos significativos.

Evidentemente não é por acaso que assinalamos aqui elementos relativos à escuta musical como a repetição, evidenciando que há diferença entre aquele que escuta a partir de uma condição de indiferença e aquele que pode fazer uma escuta a promover uma leitura dos elementos contidos na obra. Notamos um estreitamento neste ponto entre o que se produz pela arte musical e o que se possa produzir discursivamente pelo paciente em tratamento. Talvez mais evidente do que esta condição esteja a de quem se dá ao trabalho da escuta para ambos os casos, mesmo que em nível de intenção uma escuta e outra não tenham rigorosamente nada a ver entre si. O que se nos coloca são dois pontos fundamentalmente: a relação entre aquele que produz o discurso ou a música e aquele que se desprende à atividade de escuta e a condição relativa aos destinos da pulsão que aqui tomamos para refletir a partir da expressividade musical.

Tomemos, então, a repetição. Pensando primeiramente em sua importância no universo musical, temos uma gama de possibilidades tão vasta que se tornaria inviável tecermos alguma consideração sem se promover um recorte, considerando que a música é uma arte que promove um infundável repetir, que contém cesuras em sua continuidade, mas que é retomado a cada sessão ou a cada nova música. Talvez um dos maiores desafios postos aos compositores seja exatamente criar algo novo em meio ao processo repetitivo que envolve a utilização dos parâmetros possíveis e que fecham de algum modo seus arredores como em um arcabouço, ou da maneira como tratamos anteriormente, intrínseco a um modelo que é emoldurado, limitado, fechado em um contorno. Assim, a partir da música tonal, nosso modelo de referência, podemos observar algumas características pertinentes.

Didier-Weill comenta sobre a Nota Azul em face da repetição:

Não há nenhuma dúvida de que nessa Nota Azul, da qual estabelecemos como uma das características estruturais o fato de que é, para o ICS (inconsciente), sempre a mesma, deva ser articulada com aquilo que ocorre na repetição. Ela conjuga o paradoxo de produzir um efeito que, por mais estritamente idêntico a si mesmo que seja, não se impõe por nenhum caráter coercitivo da repetição. Ao contrário, assim como o automatismo de repetição freudiano é vivido neste peso de não-sentido irredutível que, ao arrancar o Sujeito de sua dimensão temporal, ejeta-o do que há de tão enigmático na presença do “presente”, a Nota Azul tem por este poder de veicular o Sujeito no sentido e na presença. (DIDIER-WEILL, 1997, p. 58 – 59).

Isto é, ainda que esteja sabidamente ali, o caráter de repetição que se dá ao ouvinte que capta a Nota Azul, como dita por Didier-Weill, ocorre como a repetição inconsciente e despercebida quando inerente ao sintoma do paciente.

Quanto aos aspectos musicais há, historicamente, modelos composicionais em que a repetição é essencialmente o que organiza uma composição. Trazendo alguns exemplos temos o baixo *ostinato*, termo original em italiano que traduzido para o português significa obstinado, é um modelo composicional surgido ainda na idade média, mas que ganhou força durante e após o período barroco, no qual se utiliza uma linha melódica, normalmente introdutória, no instrumento mais grave, a exemplo do contrabaixo em uma orquestra de cordas, que segue desde o início até o final repetidamente, ou que também pode aparecer em um trecho, sendo que a partir desta linha e sobre ela se organiza todo o mais que transcorrerá na música, ou, ainda, caracterizando apenas um trecho da música. O *Canone*, é um outro exemplo importante de sistemas composicionais de repetição sistemática. Consiste em uma linha melódica dividida em frases que se estendem por uma mesma sequência harmônica de menor extensão e que, por isso, se repete para comportar a linha melódica. O cânone inicia com apenas um instrumento, ou com um conjunto de instrumentos da mesma ordem, por exemplo, primeiro violino¹⁰. Após ocorrência da primeira sequência harmônica um segundo instrumento, seguindo nosso exemplo poderia ser um segundo violino, entra

¹⁰ A formação básica de uma orquestra de cordas, que é a base da orquestra sinfônica, conta com quatro grupos de instrumentos diferentes, sendo eles o contrabaixo, o violoncelo, a viola e o violino. No grupo dos violinos há uma subdivisão em primeiros violinos e segundos violinos. Divisão semelhante pode ocorrer em formações menores, como em grupos de câmara.

repetindo a mesma melodia que, fundida à sua própria sequência que se encontra mais adiantada pelo instrumento que iniciara anteriormente, forma uma estrutura polifônica a duas vozes¹¹ a partir de uma mesma melodia. O cânone pode ter ainda, em geral, mais uma ou duas entradas da mesma linha melódica em outras vozes.

Um bom exemplo para ilustrar o que tratamos é a composição intitulada “Canon” de Johann Pachelbel¹² (1653 – 1706), por se tratar de um cânone composto para três violinos sobre um baixo *ostinato*. O que se nota é que a linha desenhada pelas notas escritas para o primeiro violino aparece repetida de forma idêntica quando da entrada do segundo violino e, posteriormente, do mesmo modo acontece com a entrada do terceiro violino. A figura 3 ilustra os doze primeiros compassos da composição, nos quais podem ser visualizadas as entradas sucessivas dos três violinos após o baixo que, por sua vez, se repete a cada oito notas:

¹¹ Nestes casos, bem como na música polifônica de modo geral, o termo voz não se restringe à voz humana enquanto instrumento musical. Seu emprego se refere a uma linha melódica dentre as que compõe o todo na composição musical.

¹² É possível ouvir a música em <http://www.kboing.com.br/musica-e-letra/pachelbel/302003-canon/>.

Figura 3¹³: Compassos iniciais da obra “Canon”, de Johann Pachelbel.

The image displays the initial measures of Johann Pachelbel's Canon for strings and harpsichord. The score is arranged in five systems. The first system includes parts for Violino I, Violino II, Violino III, Violoncello, and Cembalo. The tempo is marked 'Sostenuto. (♩ = 56)'. The key signature is one sharp (F#). The first system shows the initial measures with dynamics like *mf* and *p*, and markings for '*p espr.*' and '*tr.*'. Annotations indicate the 'Entrada do primeiro violino' and 'Entrada do segundo violino'. The second system shows further development with '*cresc.*' and '*tr.*' markings.

Estes são apenas dois exemplos simples de repetição sistemática em música. Há tantos outros como a fuga, que, grosso modo, podemos dizer que se aproxima do modelo do cânone, porém sua estrutura é muito mais complexa e a repetição (contra - sujeito) da melodia inicial (sujeito) ocorre transposta em outra altura normalmente mais grave sendo posteriormente retomada várias vezes. Os exemplos poderiam seguir com modelos como *tema e variações*, *chaconas*, *passacaglias*, e outros tantos. Mas é relevante destacar que além dos modelos composicionais e, talvez nos interesse mais o que está para além, encontramos repetições de outras naturezas. Para avançar nesta compreensão e rumar ao que nos interessa, nos parece pertinente utilizar o

¹³ Fragmento inicial da partitura da obra “Canon” de JOHAN PACHELBEL, para quarteto de cordas e cravo.

motivo. O *motivo* é um conceito musical que designa o menor trecho identificável de uma composição, contendo poucas notas em um ritmo determinado e que pode, por sua vez, servir como base para toda uma composição. Um exemplo bastante ilustrativo é o *motivo* inicial do primeiro movimento¹⁴ da famosa Sinfonia número cinco de Ludwig Van Beethoven¹⁵, que conta com três notas rápidas de igual altura e uma quarta mais longa e mais grave, repetindo-se muitas vezes na parte inicial e reaparecendo no final do movimento. O motivo pode não somente se repetir de maneira idêntica, mas também modificado de inúmeras formas, mantendo alguma característica que o torne identificável enquanto repetição, inclusive em tempo, podendo ser estendido em durações maiores até em compassos ou frases inteiras. Na partitura podemos observar inúmeras repetições do motivo inicial na obra de Beethoven.

¹⁴ Movimento designa uma parte da música, que contenha em si uma completude mínima para que seja considerada como uma entidade.

¹⁵ É possível ouvir a música em <http://www.kboing.com.br/musica-e-letra/beethoven/42602-5th-symphony/>.

Figura 4¹⁶: Primeira página da Sinfonia número cinco de Beethoven:

Beethoven
Symphony No. 5
in C Minor
Op. 67

Primeira aparição do *motivo*:

Segunda aparição do *motivo*, já com notas diferentes:

Allegro con brio. $\text{♩} = 108.$

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in Es.

Trombe in C.

Timpani in C.G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

A partir destas considerações musicais sobre repetições, especialmente com relação ao *motivo*, voltemos agora nossa atenção à relação que viemos propondo entre a música e a escuta psicanalítica. A repetição é um dos conceitos fundamentais na teoria lacaniana e, em Freud, aparece como um elemento não somente de suma importância para a escuta clínica, mas também um dos alicerces da constituição da própria psicanálise, notada a ênfase com que Freud se debruçou neste conceito apresentando a contraposição que opõe o repetir ao recordar em seu texto de 1914 “Recordar, repetir e elaborar”.

¹⁶ Fragmento inicial da partitura da Sinfonia número 5 de LUDWIG VAN BEETHOVEN para orquestra.

Neste texto o autor discorre sobre a importância da repetição no sentido do que veio a modificar a psicanálise em relação a sua fase inicial da catarse, onde por meio da hipnose as recordações eram trazidas à tona a partir da origem da formação do sintoma. Considerando a resistência, Freud abandona a hipnose e a interpretação passa a ser de suma importância para o analista que “se contenta em estudar a superfície psíquica apresentada pelo analisando, utilizando a arte da interpretação essencialmente para reconhecer as resistências que nela surgem e torná-las conscientes para o doente” (Freud, 1914, p. 195). A partir daí a técnica se volta para as associações livres.

Deste ponto em diante a repetição passa a ter importância fundamental para a psicanálise e não mais a recordação tal qual se dava pela hipnose. O paciente não irá, portanto, lembrar o que está esquecido, mas por outro lado irá reproduzir por meio da ação repetitiva sem saber que o fará. Cabe ao analista, portanto, a percepção destas ações repetitivas. A análise transcorre como uma forma de atualização de elementos psíquicos que não podem ser lembrados, mas pelos quais o sujeito se toma, fazendo com que sejam, de algum modo, percebidos pelo paciente. Segundo Freud “É preciso dar tempo ao paciente para que ele se enfronte na resistência agora conhecida, para que a elabore, para que a supere, prosseguindo o trabalho apesar dela, conforme a regra fundamental da análise.” (Freud, 1914, p. 207 – 208).

Identificar a repetição é uma tarefa inerente à escuta. E agora nos referimos à música ou à escuta psicanalítica? Pois bem, consideramos que para que a frase seja verdadeira, sua condição de relação com uma ou outra é indiferente, afinal a tarefa é comum às duas práticas. Encontrar os elementos repetitivos que estejam eventualmente revestidos de algo que os esconda em um emaranhado de notas musicais e acordes exige atenção e discernimento. Da mesma forma que a escuta da letra marca o significante na fala do paciente e que é demonstrada pelo ato repetitivo apresentando tais exigências ao analista.

Lacan, ao tratar sobre o texto de Freud “Recordar, Repetir e Elaborar” afirma que “A repetição aparece primeiro numa forma que não é

clara, não é espontânea, como uma reprodução, ou uma representação em ato” (Lacan, 1964, p. 55) explicitando a diferença entre repetição e reprodução, estando a reprodução mais próxima da ideia inicial que é relativa à catarse. Temos dois pontos importantes aqui: um deles abre a questão da repetição a partir da concepção lacaniana, do que compreendemos a ligação com o objeto *a*, algo que se encontra de fora da cadeia significante e que, entretanto, é exatamente ao redor do que ela se organiza. Ou seja, a lembrança que não está acessível por mais que o paciente se esforce em tentar acessar. Mas é o que não está presente e que é circundado por ele, pelas repetições que são produzidas em análise. Neste sentido é que se situa a intervenção a partir do que entendemos em Lacan como necessária para a condução deste processo dando a direção necessária, justamente pelas voltas que o paciente tende a fazer sem chegar a lugar algum. A isto podemos relacionar o que de início Freud apresentava como possibilidade de elaboração.

Nas leituras do texto de Freud encontramos a afirmação de que a repetição está presente na transferência, justificado pelo fato de que a transferência se trata de uma repetição de algo do passado do qual não se recorda e que esta condição de repetir nas relações não se restringe apenas ao analista. Para Lacan a repetição se configura como algo que permeia todas as relações de objeto, objeto que diz respeito à falta estrutural, ou talvez pudéssemos dizer que o que se repete afinal de contas é a própria falta. Como não é possível que se dê uma significação ao desejo ou que se articule algo direto a seu respeito o que repete é a própria falta, aquilo que a princípio não é dito, mas que movimenta os significantes e que aparecerá modificado como são modificados os motivos em um tema musical e possível de se observar pela repetição, desde que identificada.

. Mesmo que afastados pela intencionalidade da repetição, que há no caso da composição musical muitas vezes planejada matematicamente e que não há no paciente, podendo ser o ato de repetir uma manifestação do inconsciente, que se dá a interpretar pelo analista, poderíamos tentar buscar evidências de repetições não intencionais que são inegavelmente comuns em muitas atmosferas musicais. Este fato é percebido em especial na música

popular, cuja produção na maior parte dos casos se dá de forma espontânea, onde os músicos criam suas obras a partir do que lhes está impregnado como padrões possíveis, mas que são desconhecidos por eles enquanto concepção. Disso poderíamos dizer que os músicos não “letrados” fazem música a partir da crença de que sua composição é fruto da sua criatividade, sem se dar conta de que para tal feito utilizam padrões tecnicamente já pré-estabelecidos durante o decorrer dos séculos e que se encontram completamente alienados a estes padrões. Exatamente por não possuírem conhecimentos que lhes permitam identificar este enlevo que os prende é que não tem recursos para extrapolar suas bordas. Assim, geralmente, quanto mais leigo o músico, mais óbvia e limitada é sua composição.

Todavia, por mais frutífera que nos possa parecer essa possibilidade de pesquisa e reflexão, por ora não nos ocuparemos dela, justificando que o eixo central trazido aqui precisaria ser deslocado para aquele que se dá a ouvir e não ao que se implica na escuta. A repetição, bem como os traços que assinalamos acerca das interseções entre os dois campos tomados para estudo, nos interessa no sentido de como a ouvimos, como podemos identificar e discernir e não de como e por que via se produz. E muito embora no labor terapêutico sua origem tenha toda relevância, acreditamos que isto caiba apenas caso a caso na clínica e, portanto, não nos é pertinente no momento.

CONCLUSÃO

Nos campos da música e da psicologia, considerando nossa ênfase de orientação psicanalítica, encontramos termos comuns, que geralmente e até por razões óbvias não convergem em modo e sentido, mas que podem apresentar alguma breve possibilidade de comparação. Um bom exemplo é o termo Análise, que se faz presente na música como método de estudo e aprendizagem e na psicologia como instrumento elementar metodológico de práxis. Em ambos os casos o que se tem é uma relação bastante próxima com o que o termo designa em linhas gerais dentro da língua portuguesa. Entretanto, em cada caso mantendo as suas respectivas peculiaridades não apenas em termos de serventia, mas em vários sentidos.

O motivo pelo qual assinalamos esta similaridade na utilização de alguns termos é de destacar justamente que as possibilidades de interseção que encontramos entre essas duas áreas do conhecimento não se resumem aos termos aplicados em comum. O que permeia a atividade de profissionais dessas duas áreas é o ato da escuta. A escuta para o músico antecede a sua atividade desde a sua formação e também a precede, ao passo que é dela que se o músico vale para avaliar o próprio trabalho e dialogar, falando metaforicamente, com seus ouvintes. Para o psicólogo a escuta se constitui como a principal ferramenta de trabalho, com o que realiza todos os procedimentos para os quais se prepara em formação e vem a aplicar na vida profissional.

Dentro do universo da escuta encontramos elementos que foram norteadores para a pesquisa. A dinâmica de funcionamento da música tonal nos fez encontrar aspectos no campo psicológico que tocam de maneira muito interessante o que se produz e o que se ouve em música. Em primeiro plano vemos a dinâmica de prazer e desprazer, comparados ao movimento que envolve acordes de repouso da função Tônica e acordes tensos da função Dominante. A partir deste ponto acabamos por encontrar tanto em Freud quanto em Lacan, e nas abordagens referentes a estes autores a partir de

outros, aspectos teóricos que ajudam a pensar como se dá o ato de ouvir música, tanto daquele que se posiciona como caracteristicamente ouvinte quanto aquele que faz a música, mas que acaba também por tomar esse lugar de ouvinte.

Em Didier-Weill observamos essa troca de lugares e fomos além, observando a possibilidade de considerar o som e a música na condição de objeto *a*. Porém, a partir da nossa busca pelas interseções entre a música e a teoria psicanalítica encontramos algo que nos chamou a atenção e que se tornou um dos pontos essenciais deste trabalho: as características relativas à escuta musical que proporcionam uma reflexão a respeito da escuta clínica. Ou seja, a partir de uma leitura sobre o universo musical a partir da psicologia, arriscamo-nos a dizer que pudemos promover, mesmo que brevemente, uma leitura da teoria que baseia a escuta clínica a partir de aspectos relativos à música.

Entre estes aspectos podemos destacar a questão da repetição, que se configura como um elemento de suma importância tanto para um quanto para o outro campo dos que nos ocupamos. Na psicologia o conceito é amplamente desenvolvido, estudado e tomado como fundamento na prática profissional. Na música os estudiosos não se prendem a estudar a repetição enquanto conceito, mas o que percebemos é que a repetição, bem como as formas de análise e utilização de elementos repetidos, é de absoluta relevância na estrutura da música como um todo. Portanto, a escuta dos elementos que se repetem nos processos composicionais em música nos rendeu uma reflexão de grande pertinência quanto às possibilidades de estudo da literatura básica na formação do psicólogo de orientação psicanalítica.

De certo modo podemos dizer que havia, em alguma instância, a intenção de se pensar por esta via, ou de se encontrar meios para isto desde o início. Mas no decorrer do processo de desenvolvimento do trabalho é que os conceitos foram podendo realmente ser entrelaçados e compreendidos de modo a instigarem maior aprofundamento. Portanto, podemos afirmar que os objetivos foram alcançados, desde aqueles que se apresentavam de maneira

mais evidente até aos que estavam de início ainda sob muita cautela. Ao menos em parte, se considerarmos que as questões levantadas neste trabalho não se apresentam fechadas, mas estão mais em caráter de um primeiro levantamento, levando-se em conta que, apesar de muito se tocar no assunto das relações possíveis entre música e psicologia, não há um grande número de autores que se aprofundem no tema e, até em função disto, mesmo com relação aos que se empenham com maior dedicação sobre o tema, as hipóteses e explanações em geral que aqui tomamos não estão presentes em outros trabalhos que tenhamos encontrado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALVARENGA, Luiz Gonzaga de. **Breve Tratado sobre o Som e a Música**. Goiás: Gráfica de Goiás – Cerne, 1992.

ÁVILA, Patrícia Mafalda de. **Entre o fascínio do ver e a angústia do olhar**. 2013. 47 f. Monografia (Graduação) - Curso de Psicologia, Unijui, Ijuí, 2013. Disponível em: <http://bibliodigital.unijui.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1394/Entre_o_fascinio_do_ver_e_a_angustia_do_olhar.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 dez. 2013.

BRISOLLA, Cyro. **Princípios de Harmonia Funcional**. São Paulo: Annablume, 2006.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, v. 1, 1986.

DIDIER-WEILL, Alain. **Nota Azul: Freud, Lacan e a arte**, 1976. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.

FREUD, Sigmund. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos** (1911 – 1913) – Obras completas, vol. 10. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaio de metapsicologia e outros textos** (1914 – 1916) – Obras completas, vol. 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos** (1917 – 1920) – Obras completas, vol. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994. Tradução: Ana Luísa Faria.

GUEDES, Denise de Fátima Pinto. Uma Introdução ao Conceito de Objeto a. **Psicanálise e Barroco**, Juiz de Fora, p.159-174, jul. 2010. Disponível em: <<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/15/P&Brev15Guedes;.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

KALLFELZ, Maria Beatriz Alencastro; TUBINO, Maria Elisabeth. Música e Letra. **Correio Appoa**, Porto Alegre, n.165, p.12-14, jan. 2008. Disponível em: <<http://www.apoa.com.br/download/correio165.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 4: a relação de objeto**, 1956 – 57 / Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise**, 1959 – 60 / Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 10: a angústia**, 1962 – 63 / Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**, 1964 / Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MARCON, Heloísa Helena. Psicanálise: Algumas Notas. **Correio Appoa**, Porto Alegre, nº 165, páginas 23 a 25, janeiro de 2008. Disponível em: <<http://www.apoa.com.br/download/correio165.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

MATTOS, Renata. A voz como objeto *a* e a separação do sujeito junto ao Outro. **Laboratório de Psicopatologia Fundamental**. Disponível em: <http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/iii_congresso/mesas_redondas/a_voz_como_objeto_a_e_a_separacao_do_sujeito_frente_ao_outro.pdf>. Rio de Janeiro. Acessado em: 01 de Novembro de 2013.

MATTOS, Renata. **A voz e a invocação para musicar a vida**. 2011. 173 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia, UERJ, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.pgpsa.uerj.br/Teses/2011/tese_RenataMattos.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2013.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4ª Edição revisada e ampliada. Brasília: Musimed, 1996.

NEDER, Álvaro. Música e Sintaxe: implicações para a subjetividade e a ordem social. **Música em Perspectiva**, Curitiba, v. 4, n. 2, p.93-108, 2011. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/musica/article/viewFile/24814/18318>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

ROUDINESCO, Elisabeth. PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SADIE, Stanley. Latham, Alison. **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Rio de Janeiro: 1994.

STAHLSCHMIDT, Ana Paula Melchiors. NOS PRELÚDIOS DA VIDA. **Correio Appoa**, Porto Alegre, n. 165, páginas 3 a 11, jan. 2008. Disponível em: <<http://www.apoa.com.br/download/correio165.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

VIVES, Jean-michel. A pulsão invocante e os destinos da voz. **Psicanálise e Barroco**, Juiz de Fora, v. 7, n. 1, p.186-202, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/13/P&Brev13Vives;.pdf>> Acesso em: 10 dez. 2013.