

Instituto Superior de Psicologia Aplicada


Gabinete de Mestrados e
Estudos Pós-Graduados
Mestrado em Psicopatologia e Psicologia Clínica
Edição 1998/2000

Dissertação de Final de Curso:

O Mundo Sonoro – uma proposta de reflexão

Trabalho Realizado por:
Maria do Céu Silva Corado (aluna n.º 1241)

Orientador:
Prof. Doutor Carlos Amaral Dias

	ISPA Instituto Superior de Psicologia Aplicada	C.1
Centro de Documentação	Registo: <u>15676</u>	
	Data: ___/___/___	
Tel.: 21 831 17 50 • bibispa@ispa.pt		

Lisboa, Julho de 2003

Índice

Agradecimentos	4
Introdução	7
Um	
<i>A Música no Pensamento Filosófico</i>	13
1.1 Platão	14
1.2 Kant	18
1.3 Schopenhauer	20
1.4 Nietzsche	23
1.5 George Steiner	25
Dois	
<i>A Música no Pensamento Psicanalítico</i>	29
2.1. O Som como matéria: sua influência na construção da Identidade	31
<i>Intermezzo 1</i>	34
2.2 O som como primeiro meio de comunicação e vinculação ao outro	35
2.3 O universo sonoro e as primeiras experiências traumáticas	39
<i>Intermezzo 2</i>	43
2.4 Da função continente da Música	
2.4.1 <u>Música e Morte</u>	44
<i>Intermezzo 3</i>	50
2.4.2 <u>Música e Memória</u>	54
2.4.3 <u>Música e Identificação Projectiva</u>	56

Três

As Bases Pulsionais dos Sons da Linguagem	60
<u>3.1 Os sons adocicados e o erotismo oral</u>	61
<u>3.2. Os representantes sonoros da pulsão parcial uretal</u>	62
<u>3.3. Os sons duros e as energias pulsionais agressivas</u>	63
<u>3.4. Os sons erécteis</u>	65
<u>Elementos acústicos da Prosódia – Rimo:acentuação; Melodia: Entoação</u>	67
<i>Intermezzo 4</i>	70

Quatro

O Mundo Sonoro e a Psicopatologia	75
--	-----------

Cinco

Sobre os Compositores e as Obras	87
<i>Intermezzo 5</i>	95

Seis

Relação Compositor – Obra	99
--	-----------

Notas Finais	106
---------------------------	------------

Bibliografia	110
---------------------------	------------

Agradecimentos

É com um grande OBRIGADA que agradeço a todas aquelas que, de uma forma ou de outra me ajudaram e influenciaram na escolha e na realização deste trabalho:

Ao meu pai, por cedo me ter despertado para o mundo da música, levando-me pela sua mão para que também eu a pudesse conhecer um pouco mais de perto, e sentisse o quanto me poderia ensinar e tornar mais feliz.

À minha mãe, que sempre me passou uma mensagem de esperança na vida e de encorajamento constante, mesmo face às adversidades que ela transporta. Estou certa que me ajudou também agora, a não desistir e a acreditar em mim para poder seguir em frente com este projecto.

Ao meu irmão, que na sua alegre juventude, esteve sempre a meu lado incentivando-me com carinho.

Ao Jorge Pereira, meu companheiro nesta caminhada da vida adulta, pelo Amor que continua a dedicar-me todos os dias, e pela infinita disponibilidade com que mais uma vez me presenteou, ajudando-me a que, com rigor, pudesse apresentar toda a informação que se prende com aspectos técnicos relativos à actividade musical, por vezes referidos no texto.

Aos meus amigos músicos, a sua amizade: Nelson Caetano, Jorge Pereira da Silva, Helder Gonçalves, Jorge Trindade, ...

Ao compositor Sérgio Azevedo, pelas horas que me disponibilizou para que conversássemos sobre música, e sobre si enquanto compositor.

Ao Prof. António Pinho Vargas, pela sóbria amizade com que me ouviu falar sobre este projecto, e pela sua carreira que tanto enriquece o panorama musical português.

À Dra. Ângela Vila-Real pela sua amizade, e pela disponibilidade com que me tem ouvido sempre, e me tem ensinado a rever e a reformular o que penso, desde os tempos da minha licenciatura.

Ao Professor Doutor Carlos Amaral Dias, pela generosidade com que aceitou a minha proposta de trabalho, e pela sugestões dadas, sempre inteligentes e enriquecedoras, que tornaram possível a conclusão de mais um momento de particular importância para a expansão do meu pensamento.

“Nos domínios que nos importam, a intuição acontece apenas como um relâmpago.

O texto é, muito depois, o ressoar do trovão”.

(Walter Benjamin, citado por George Steiner, in *Antígonas*)

Introdução

É nosso propósito falar de Música e de Músicos. Estimulou-nos para que constituíssemos esta área do domínio artístico como o chão escolhido para pisar, a intuição sempre aguçada para as coisas dos humanos, bem como a nossa curiosidade fervilhante, que nos obriga a olhar para as coisas que nos rodeiam, bem como para aquelas que sentimos e vivemos, de forma a nunca perdermos a vontade de questionar, de saber mais. O mundo sonoro e da música faz parte da nossa vida desde há muito (não só da de todos, como da nossa particularmente), pelo que, se torna por vezes inevitável não deixar ficar os óculos de pesquisador mais um bocadinho, quando nos sentimos despertados por alguma coisa que se ouve dizer numa reunião entre amigos - onde grande parte são músicos, intérpretes ou compositores -, ou por algo que se vê fazer (compor ou tocar) frequentemente.

Na sequência do trabalho que tínhamos já realizado por ocasião da Monografia de fim de Licenciatura, e que teve como objectivo reflectir sobre a relação existente entre os Músicos instrumentistas e o instrumento executado, de molde a percebermos que funções psicológicas poderia servir, continuámos curiosos relativamente a esta população dos músicos bem como acerca das actividades que decorrem da música – composição, interpretação e escuta. Decidimos pois, continuar a desenvolver o pensamento em redor destas matérias, focando agora a nossa atenção nos compositores e na actividade da composição musical, com o sentido de reflectirmos sobre a relação que poderão estabelecer com a obra criada – Que relação? Que funções/dimensões psicológicas traduz ou enuncia?. Este é o nosso Problema!

Temos a consciência que é um problema de difícil solução, porque muito subjectivo, muito complexo, muito do domínio pessoal de cada compositor, portanto, de muito difícil investigação. Não temos a pretensão de o resolver, mas tão somente de nos servirmos dele para nos expandirmos internamente, e ao nosso pensamento, alargando o espaço onde possamos

cada vez, mais e mais, colocar questões, reflectir de novo, integrando também os conhecimentos e os pressupostos que outros antes de nós já construíram.

Sendo assim, e de forma modesta e moderada, gostaríamos que o nosso trabalho se constituísse como mais uma porta que se entreabre no mundo do pensamento psicológico e psicanalítico sobre as particularidades da música na vida humana, sobre as suas potencialidades.

O espaço que tem sido dedicado à arte musical na investigação psicanalítica é pequeno, pelo que, uma das dificuldades em levar a cabo um trabalho como o que propomos, decorre da falta de referências bibliográficas, bem como de referências suficientemente profundas relativas a uma qualquer questão colocada pelos autores. Da leitura dos textos que conseguimos recolher, sentimos por vezes alguma dispersão nos assuntos - cada autor coloca sua questão, e de sua maneira, sem que se possam sempre reunir como pertencentes a um tema maior que se possa constituir, por sua vez, como uma invariante consistente do pensamento analítico. Todavia, tentámos agrupar alguns dos textos (seleccionados de um conjunto maior) pretendendo com isso, não só a exposição da revisão bibliográfica que realizámos, mas também a organização de uma base de fundamentação mais ou menos coesa e coerente, que possa suportar as nossas próprias formulações.

O trabalho está dividido em seis partes, sendo que a primeira consiste na apresentação breve dos pensamentos de alguns autores da Filosofia acerca da Música, pois que ela tem muitas vezes ocupado um lugar central na reflexão filosófica. Traçamos uma linha de pensadores, desde Platão até George Steiner, passando por Kant, Schopenhauer e Nietzsche, tentando com isso delinear, por sua vez, um caminho de pensamento percorrido ao longo da História da Filosofia acerca desta arte, no qual podemos observar o quanto tem merecido destaque de entre o conjunto das actividades artísticas do Homem. O facto da nossa proposta de trabalho ser de

cariz reflexivo/compreensivo, concorre igualmente para que nos tenhamos referenciado no pensamento filosófico, uma vez que em si mesmo, também se constitui como um Método de construção do conhecimento.

Na parte Dois, são apresentados os textos de inspiração psicanalítica que nos ajudam a esclarecer algumas das coisas que nesta área se têm dito sobre a Música e os Músicos. Destacamos Didier Anzieu e os seus postulados acerca do Eu-Pele. Nas suas concepções, o som e as primeiras experiências auditivas do bebé humano, são considerados como essenciais na formação do Eu-Pele que, por sua vez, é crucial na formação da Identidade. Damos destaque igualmente, a alguns estudos realizados por este e outros autores, que enfatizam a forma como muito precocemente os bebés humanos são sensíveis ao mundo sonoro, e como, por isso mesmo, o consideramos o primeiro meio facilitador do processo de vinculação. São referidos ainda os pensamentos de Heinz Kohut, Michel Imberty, Guy Rosolato, Stuart Feder, entre outros. Por fim, e não menos importante, surge como uma referência sempre presente Wilfred Bion, cujo pensamento atravessa todo o trabalho constituindo-se como aquele que, em nosso entender, serve melhor a nossa forma de pensar. Por outro lado, e à semelhança do método reflexivo da Filosofia, também em Bion encontramos (para além de um conjunto de conceitos e postulados acerca do funcionamento mental do ser humano) um Método de construção de saber. Este autor apresenta-nos um **método aberto, cujo caminho que nos pode levar à Verdade é aquele que privilegia a questão, onde a resposta mais válida é sempre aquela que assume mais uma vez a forma interrogativa. É também um método que tem a intuição, a livre associação de ideias, e o amor à verdade como fontes de energia, sem as quais não poderia existir.**

Sempre que pertinente, as apresentações dos textos são seguidas de espaços de comentários, que nomeámos Intermezzos, onde esclarecemos as nossas proximidades e/ou distâncias dos pensamentos dos autores, ao mesmo tempo apresentando aí as nossas premissas.

Com Ivan Fónagy, na parte terceira do trabalho, revemos as hipóteses formuladas pelo autor acerca das bases pulsionais dos sons da linguagem falada, uma vez que, como realização sonora que é, tem em comum nas bases da construção do discurso, elementos também presentes no discurso musical, como por exemplo é o caso da melodia (entoação) e do ritmo (por via da acentuação). Por essa razão, tentamos reflectir sobre o que pode aproximar o discurso musical do verbal, relativamente à expressão do material energético da mente, bem como da sua influência na realização desses mesmos discursos. Prosseguimos com uma parte - Quatro - dedicada à Psicopatologia. Nesta parte fazemos uma brevíssima reflexão sobre os efeitos patogénicos do espelho sonoro, enfatizando a sua possível influência na organização da esquizofrenia, e damos relevo a alguns estudos feitos em Musicoterapia com pacientes autistas, visto serem tais indivíduos particularmente sensíveis ao mundo sonoro. Na parte Cinco, voltamos a nossa atenção especificamente para os compositores, na procura de os entendermos melhor como sujeitos humanos que são, sobretudo naquilo que os pode distinguir dos demais, utilizando para tal referências bibliográficas não só de origem psicanalítica, mas também da Musicologia, da Estética, Filosofia e escritos por músicos, eles próprios. Como a relação que estabelecem com a obra produzida é uma questão que está no centro do nosso trabalho, ainda nesta terceira parte iniciamos o discurso reflexivo sobre o estatuto da obra musical enquanto produto do pensamento do compositor, baseando-nos também, para tal, na multidisciplinaridade.

Por último, na Sexta parte, dedicamos exclusiva atenção à relação compositor – obra, sistematizando as nossas elaborações a respeito e apresentando também as hipóteses que construímos. Continuamos ainda nesta parte a inevitável discussão acerca do estatuto da obra musical, uma vez que não é possível reflectir sobre uma relação de alguém com algo, sem que se coloque o problema do estatuto e definição desse algo.

“A música diviniza-se no instante em que se liberta do peso da nossa alma.”

Jorge Pereira

Um

A Música no Pensamento Filosófico

A arte musical acompanha o Homem desde sempre na sua História. Forma exclusivamente humana de organizar os sons, ela é provavelmente das mais antigas, e porventura uma das mais naturais e mais essenciais ao ser humano. Como tal, ao longo da História da Filosofia - na sua vertente dedicada à arte - a Música sempre foi mote para os pensadores, sendo muitas vezes considerada como algo efectivamente essencial à experiência humana e, por isso, à qual não se pode escapar quando o propósito é a reflexão profunda acerca das coisas.

Não se tratando aqui de dissertar sobre a Filosofia da Arte, consideramos porém, importante rever alguns pensamentos (e pensadores) oriundos da Filosofia acerca da música, em primeiro lugar por duas ordens de razões: a) porque nada legítima que nos separemos do pensamento filosófico quando pretendemos reflectir sobre algo (sendo a Filosofia ciência mestre do pensamento), sobretudo quando trabalhamos em Psicologia (como um dia ouvimos dizer ao Prof. Carlos Amaral Dias, numa aula de Mestrado); b) porque muitas das questões que se levantam sobre a experiência psicológica do homem relacionada com o mundo dos sons, advêm do pensamento filosófico. Aqui, como em tantos outros domínios do conhecimento e da vida, a Filosofia antecipa e formula questões/respostas/hipóteses primordiais, que nos poderão ajudar a reflectir também acerca deste domínio que, entretanto, constitui a nossa área de interesse neste trabalho.

Em segundo lugar, porque a Filosofia é também nossa aliada e mestre no que respeita à forma de construção do conhecimento. Pensaremos melhor se formos capazes de pensar livremente, sempre com a curiosidade aguçada, não nos deixando cair na tentação da certeza.

Questionar, reflectir e pensar, são as nossas ferramentas primeiras, não as devemos abandonar pelo simples capricho da prova.

Passemos pois em revista, de forma obrigatoriamente breve, alguns desses pensamentos.

1.1 Platão

Poder-se-á dizer que a Filosofia da Arte se iniciou com Platão, ainda que seja igualmente verdade que as suas ideias não foram propriamente elogiosas para com as produções artísticas.

É sabido que para este filósofo, o mundo se dividia em “Mundo Sensível” e “Mundo Ideal”, sendo que o primeiro não era mais do que uma imitação, uma reprodução do segundo, onde se encontravam as verdadeiras coisas em toda a sua essência.

Enquadrada nesta forma de pensar, também a Arte não era mais do que uma imitação, uma “sombra” da verdade. Pertencia ao mundo sensível, e portanto não fazia mais do que reproduzir toscamente a Ideia, considerada essa sim, a verdade essencial - a coisa em si -, eterna, imutável, inalcançável pelos nossos sentidos e pelo homem comum. Apenas a Razão e o Filósofo poderiam percorrer o caminho que permitiria o contacto/conhecimento da verdade essencial, por entender que apenas a Razão poderia, com segurança, transportar o homem nesse percurso, e por considerar que só o Filósofo se disporia a percorrê-lo, pois tratava-se de regressar ao estado ideal original, onde a própria alma humana teria existido, assim como todas as coisas. Para Platão, o verdadeiro estava no supra-sensível, donde a arte, bem como todas as coisas a que temos acesso através da visão e da audição, pertenciam ao mundo aparente.

Assim, as artes (pintura, poesia, música) não eram ainda consideradas como algo primeiramente associado ao belo, à experiência estética e ao prazer, mas como algo que, a ter lugar na sociedade, teria que cumprir, antes de mais, uma função útil. Eram ainda indissociadas da *tékhné*, implicando sobretudo (ou caracterizando-se em primeiro lugar por) uma maneira de fazer que as colocava mais próximas do fazer do artesão, considerando mesmo assim, que uma

obra produzida por este último, estaria mais próxima da verdade do ser que reproduz, do que uma obra produzida por um artista. Tome-se como exemplo disto, uma cama feita por um artesão e uma cama pintada por um pintor. Para Platão, a cama do artesão, ainda que seja apenas uma reprodução da verdade do ser cama (pois para que o artesão a faça, tem obrigatoriamente que se reportar a uma ideia imutável, universal, de cama) comporta também, em si mesma, uma forma estável, passível de ser reconhecida como uma cama, para além de poder ser utilizada como tal, na sua função de cama. Por outro lado, a cama pintada numa tela, através da *mimese* que caracteriza a arte da pintura, também não passa de uma reprodução – aqui, de uma imitação – da coisa, com a diferença de que, o pintor não produz um utensílio capaz de ser utilizado pelo comum dos mortais, estando assim, mais distanciado ainda da ideia de cama.

Talvez até aqui, se tenha deixado a ideia de que Platão era insensível ao estímulo estético que se constitui em nós, como tal, quando estamos na presença de uma produção artística. Tal não é inteiramente a verdade do seu pensamento. O filósofo não era alheio ao poder que a arte tem sobre os homens, sobretudo no seu sentir. Voltando à pintura, ele reconhecia também, que mesmo imitando apenas a verdade das coisas, as imitações podiam ser de tal forma bem feitas (com o recurso às técnicas da perspectiva, de reflexo, do jogo de cores que propicia a luz e a sombra dos objectos, etc.) que se tornavam capazes de iludir o observador, quase enfeitiçando-o e afastando-o da busca da verdade suprema. Se, por um lado, Platão desvalorizava as produções artísticas, por outro, é como se tivesse necessidade de se afastar delas, pela possibilidade que elas tinham de o afastar (e aos humanos comuns, mais ainda) do caminho que se tinha proposto percorrer, em busca da verdade essencial. No fundo, Platão reconhecia que as artes, pelo que despoletam em nós de mais profundo (que se prende com a experiência do belo, e do prazer) poderiam afastar-nos da Razão, o que se constituía para si, na ameaça maior.

Mas, qual é então o lugar que é reservado à **música** neste pensamento?

Para Platão, a Música pertencia ao conjunto das artes que repousam na experiência e na intuição (tal como por exemplo a medicina, ou a agricultura). Também a Música não fazia mais do que reproduzir algo, não sendo a própria coisa em si. Porém, e como ela pertence às artes decorrentes da intuição, ela “imitaria estados de alma, paixões, afectos...” . Desta maneira, também existia o perigo de se poder ficar preso ao afecto, ou à paixão por ela reproduzida, quando se ouvia música, e assim ficar mais afastado da coisa em si, ainda que, ao mesmo tempo, ela fosse considerada como arte fundamental na educação dos jovens. Poderia, desde que bem regulamentada no seu uso, ajudar os indivíduos a crescer de forma mais saudável e, portanto, o mais possível funcionando sob o primado da Razão.

“- Não é verdade Gláucon - prossegui -, que a educação musical é soberana porque o ritmo e a harmonia têm no mais alto grau o poder de penetrar na alma e tocá-la fortemente, levando com eles a graça e cotejando-a, quando se foi bem educado, ou o contrário? (...)

- Parece-me, com efeito – disse ele – que são essas as vantagens que se esperam da educação pela música.”

(Platão, in República, Livro III, p. 119)

A Música deveria ser considerada como importante, desde que fosse usada na sua função Apolínea da educação das paixões (contrariamente a uma função Dionisíaca, de exacerbação das mesmas).

“... Aquele que associa com mais beleza a ginástica à música e, com mais tacto, as aplica à sua alma, esse, di-lo-emos com toda a justiça, é músico perfeito e perfeito harmonista, muito mais do que aquele que afina entre si as cordas de um instrumento.”

(Idem, Ibidem p. 131)

Podemos pois concluir que o pensamento platónico, obviamente decorrente e integrado no pensamento grego sobre o Ser e a Verdade, se pautava primordialmente pela procura do acesso absoluto à verdade primeira das coisas. Assim, a Música bem como todas as outras artes, pertenciam ao mundo aparente; porém, de entre todas, é dado à Música o lugar de representante do que, em verdade, podem ser as coisas mais essenciais e profundas do Ser Homem. Aliás, antes mesmo da era platónica, os gregos, como por exemplo Pitágoras, já destacavam a Música de entre as Artes, considerando-a fundamental nas actividades relativas ao conhecimento da verdade e da beleza, para além de estar em íntimo contacto com todo o universo espiritual e físico. Pela forma como os sons e os ritmos estavam organizados numericamente, a Música representaria toda a harmonia do cosmos, para além de estar em contacto puro com ele. Na concepção pitagórica, o sistema de alturas e ritmos da música era regido pelas mesmas leis matemáticas que fundam toda a criação, visível e invisível.

Finalmente, Aristóteles (filósofo ainda pertencente ao pensamento grego, o mais célebre sucessor de Platão), cujo pensamento é consonante com o do seu mestre mais directo, relativamente à arte musical, reforça a ideia de que, não só deve contribuir para a educação dos jovens, ajudando a criar uma sociedade mais idónea, como pode também operar sobre a vontade, bem como o carácter e a conduta dos seres humanos. Para ele, a música imita (também) directamente as paixões da alma (a doçura, a ira, o valor, a temperança e seus opostos), podendo a pessoa que a ouve, ficar imbuído de tais paixões (correndo portanto, o mesmo risco de afastamento da verdade, como considerava Platão) ao ponto de, se a exposição à música for demasiada, ficar alterado estruturalmente na sua personalidade, por tal. De certa forma, Aristóteles considerava que, se alguém escuta uma classe de música censurável (que desperte, por exemplo, ira) tornar-se-á igualmente uma pessoa censurável (irado, consoante o exemplo anterior).

1.2 Kant

Se a Filosofia da Arte teve início com Platão, a Estética, disciplina que trata do problema do Belo, teve início com Kant, constituindo para este filósofo o Belo, um problema a definir e a pensar. Por sua vez, naturalmente com a iniciação da reflexão acerca da experiência estética, mudou também o lugar que é dado à Arte na história do pensamento filosófico.

Situando-se entre os racionalistas e os empiristas, Kant defendia que nunca poderemos chegar a saber toda a verdade acerca do mundo, nunca viríamos a atingir o conhecimento total da essência do mundo. Como tal, apenas poderemos considerar que conhecemos o que o mundo é para nós, sendo que, para isso, seria importante associar ambas as dimensões da capacidade humana: a dimensão da razão, do entendimento (do que pensamos), e a dimensão do que sentimos através da experiência. Para este filósofo, os racionalistas descuravam em demasia a experiência decorrente do que sentimos como verdadeiro; e os empiristas, esqueciam-se que a razão influencia a nossa concepção do mundo. Não deixando de considerar a existência de uma verdade suprema, Kant defendia porém, que a nossa atenção se deveria centrar na verdade decorrente das verdades que vamos, simultaneamente, conhecendo e construindo através das duas dimensões já enunciadas.

Enquadrado nesta forma (geral) de pensar, está também o pensamento sobre a Arte, por via da disciplina emergente da estética.

Para Kant, são naturalmente belos todos os elementos da Natureza, pelo que as Artes, em parte, estão ainda subordinadas à técnica, de acordo com a tradição. No entanto, para ele a Arte distingue-se da Natureza, na medida em que, implicando um fazer, implica também uma intenção livre, consciente, daquele que cria. A arte é reservada ao homem, e exclusiva dele, e toda a obra de arte, tem uma finalidade pensada pelo seu criador, que vai para além da função útil – tem a finalidade de despoletar uma experiência estética no indivíduo que a observa.

Distingue-se portanto, também, do ofício do artesão, sobretudo no que respeita a essa finalidade do objecto produzido.

A Arte supõe uma habilidade – a que o artista deve ter, e que decorre da associação de um saber fazer (com o propósito com que se faz, que é atingir o humano individual), com algo que lhe desperte prazer (portanto, uma sensação estética) -, que não só a distingue da Natureza, como também do saber da ciência. A Arte pressupõe pois, uma dimensão racional mais uma dimensão subjectiva, decorrente da experiência estética (do gosto) que desperta em cada um de nós. Para Kant, a Arte não produz propriamente conhecimento, no sentido lógico e científico do termo, na medida em que ela ganha sentido através do Gosto, que surge do que existe em nós de mais irreduzível a esse conhecimento, que é o sentimento vital do prazer e do sofrimento. Porém, permite ao mesmo tempo, que percebamos que existe um Belo puro (tal como um prazer puro, ou uma intuição pura), que se manifesta mesmo não havendo nenhuma ligação à representação da existência dessa coisa. Portanto, um Belo universal. Kant considera que o que é Belo, o é para todos e que, apesar de o percebermos através da experiência individual, ele destaca-se da mera questão do quão agradável ou desagradável pode ser, para cada um de nós, determinada coisa. Percebe-se pois, aqui, como Kant se distingue dos empiristas e dos racionalistas. Este belo puro de que fala, nem é resultado de uma qualquer técnica científica para lá se chegar (por exemplo, de uma sondagem), nem é um resultado de carácter conceptual (oriundo do mundo dos conceitos). Este Belo é uma Ideia pura. É uma Ideia Estética.

Para concluir podemos dizer que, com Kant se renova a forma como se considera possível a construção de qualquer conhecimento: conjugando a razão com a parte sensível, da experiência (vivência) humana. Relativamente à Arte, também esta mudou de um lugar em que nada produzia, em que apenas era reconhecida como funcional, para um lugar em que lhe é reservado o direito de despoletar no homem o acesso a ideias estéticas puras (que não são mais do que representações da imaginação que dão muito para pensar sem que nenhum pensamento

lhes possa ser adequado, ao contrário das ideias da razão, conceitos aos quais nenhuma representação da imaginação pode ser adequada (Lacoste, J. 1981). Aparece também com o pensamento kantiano, uma nova concepção da **obra de Arte**: torna-se emancipada, deixando de ser algo que imita uma natureza já visível, para passar a ser considerada **como algo que torna visível um mundo invisível**, desconhecido até aí. O artista, nesta visão, é aquele que a faz com essa finalidade. É portanto aquele que possui competências especiais (tem o dom, o talento) para usar bem as ferramentas pertencentes à arte na qual se inscreve, de molde a produzir produtos com esta possibilidade, não esquecendo que o reconhecimento dessa possibilidade advém de algo que não está dependente da razão, e como tal, essas tais ferramentas não podem ser aprendidas na sua totalidade.

1.3 Schopenhauer

Parece que o lugar que é dado a Schopenhauer, no pensamento filosófico sobre a arte, não é muito claro, na medida em que, segundo alguns teóricos desta disciplina do saber (por exemplo Jean Lacoste, ou Witold Gombrowicz), este pensador teve a pretensão de ser um seguidor das ideias de Kant, mostrando porém, em alguns momentos, fragilidade no conhecimento das ideias do seu mentor, bem como, decorrente disso, ter ingenuamente corrido o risco de usar alguns dos conceitos kantianos, de forma desvirtuada ou desfigurada. Todavia, e apesar do dito anterior, não deixa este pensador de ser reconhecido pelas suas ideias sobre a arte, dando-lhe uma importância até aí menos aguçada, destacando de entre todas a Música (facto pelo qual, se torna para nós incontornável a sua referência).

Schopenhauer, ao contrário de outros pensadores que se seguiram a Kant, e para os quais, o que importava continuava a ser a procura da coisa em si, do absoluto no sentido universal (porque para todos, e porque relativo a Universo, a supremo), decidiu reservar a sua

atenção para o absoluto que existe em cada um de nós – pertencente à individualidade de cada ente humano. Para este pensador o Homem é também uma coisa em si, pelo que, havia que procurar definir o que de absolutamente essencial existe em nós e nos constitui como indivíduos humanos. Chega pois à ideia de que, o mais essencial no ser humano se prende com a **Vontade** de viver, que poderá ser equivalente à vontade de ser (no sentido existencial). Inevitavelmente, dizemos nós hoje, quando chega a esta ideia, chega também à noção de insuportabilidade que a “vontade de ser” comporta – ser, viver, é dor, é consciência da morte, é solidão. Comporta uma luta incessante para travar um mal estar contínuo, que simultaneamente defendemos, e do qual nos queremos ver livres. Como saber isto? Como lidar com isto?

Escusado seria dizer que é neste contexto de pensamento, que surge aquilo a que podemos chamar a sua teoria artística. Para Schopenhauer, é por via da arte que sabemos isto. Para ele, a Arte mostra-nos o jogo da natureza e das suas forças, ou seja, a vontade de viver; e com isso, livra-nos da condenação platónica em que nada de absoluto podíamos saber, a não ser pelo caminho da razão. Para Schopenhauer, o conhecimento submetido ao princípio exclusivo da razão não é mais do que uma ferramenta ao serviço da vida, indispensável à nossa sobrevivência, ao nosso sentido de conservação, à nossa perpetuação enquanto espécie. Porém, e não esquecendo a questão da dor e do sofrimento indissociada da condição do ser, há que arranjar forma de lidarmos com isso, sem que tenhamos que recorrer ao suicídio, ou à sujeição gratuita, aprisionante, dessa condição. Mais uma vez, como resposta a esta questão, surge algo ligado à arte: a **renúncia** à condição do ser é premente, e ela far-se-á por via da **contemplação** artística. A Arte reproduz a Vontade, por via da Obra, porque o artista (que entretanto a produz), à semelhança de uma criança, contempla e deslumbra-se com a vida, divertindo-se até, com as suas múltiplas adversidades. A Arte, por meio da Obra do artista, expressa a Vontade, considera-a, conhece-a, e renuncia a ela produzindo algo que se contempla.

Com este seu pensamento, Schopenhauer reformula não só a especialidade da Arte, como o papel da obra e do artista. Para ele, a genialidade do artista está no seu poder em se libertar do princípio da razão, para reconhecer as ideias, aptidão que, apesar de se fazer presente em todos os homens (mais ou menos), quando desenvolvida, converte-se num estado próximo da loucura. Assim, **a loucura do génio não é o preço do seu poder criador, mas a consequência da sua solidão.**

Para este filósofo, o artista não se define pela obra, ao contrário de Kant, em que isso acontecia. Kant definia o génio pela obra, sendo esta obrigatoriamente algo belo e original, paradoxalmente comportando também algo unânime que com ela nasceria. Schopenhauer pretende ainda distinguir o belo do querer-viver que dá lugar à obra de arte. Para ele, o belo advindo da experiência estética, é fruto da cessação da dor, enquanto a obra de arte que contemplamos, pode referir-se a algo belo ou ao seu oposto (podemos igualmente contemplar algo feio), porque o que lhe é essencial é fruto do querer-viver e da dor a ela associada. Fica portanto, claro que para Schopenhauer a Arte se define sobretudo por uma experiência Ontológica:

“É a contemplação pura, é o arrebatamento da intuição, é a confusão do sujeito e do objecto, é o esquecimento de toda a individualidade, é a supressão desse conhecimento que obedece ao princípio da razão e que apenas concebe relações; é o momento em que uma única e idêntica transformação faz da coisa particular contemplada a ideia da sua espécie, e do indivíduo conhecedor o sujeito puro de um conhecimento livre da vontade”

(Schopenhauer, citado por Lacoste (1981), p. 38)

De entre as belas artes, Schopenhauer dá um lugar de diferença, de destaque, à Música. Para si, artes como a Escultura ou a Pintura são reproduções fidelíssimas da Vontade existente

também nas coisas da Natureza. Por exemplo, uma peça de escultura leva-nos á contemplação porque, em si mesma, contém e revela a Vontade de viver da matéria de que é feita. É, de alguma maneira, também algo concreto e objectivo e por isso passível de ser alcançado por todos. A Música é a encarnação da Vontade em si mesma, o músico é o espelho dessa mesma Vontade, por isso ele é, simultaneamente o que melhor conhece a condição do Ser, e o que mais corre o risco de sucumbir à loucura desse saber.

1.4 Nietzsche

“Repare-se até que ponto a música torna o espírito *livre*? Dá asas aos pensamentos? Tornamo-nos mais músicos e mais filósofos? ... O céu cinzento da abstracção como que listrado por relâmpagos; a luz suficientemente forte para fazer aparecer a filigrana das coisas; os grandes problemas, tão próximos que cuidamos abrangê-los, o mundo abarcado pelo olhar como que do alto de uma montanha. Acabo de definir a paixão filosófica. E, sem que de tal me proteja, eis que me caem do céu, *respostas*, uma fina chuva de gelo e de sabedoria, de problemas *resolvidos* ... Onde estou? – Bizet torna-me fecundo. É a única gratidão que conheço, é também o único critério que tenho para designar aquilo que é bom”.

(Nietzsche, F. (1888) p. 31)

Apesar de por muitos ter sido considerado um louco, um provocador, um mal-dizente, Nietzsche foi também um grande pensador da filosofia (que preferimos enquadrar na classe dos homens muito lúcidos) que, entre outras coisas, voltou a dedicar a sua atenção à arte musical, tendo inclusive textos inteiramente dedicados a esse domínio da actividade humana. O excerto que primeiro apresentamos, retirado do texto “O caso Wagner” é bem a prova disso, como também nos introduz na sua forma de pensar, não só em geral, como no que respeita à Música e ao lugar que lhe dá entre as artes, bem como com relação ao que esperava dela e que ela fosse.

Introduziu desde o início do seu pensamento, dois princípios que reflectem, definem e encarnam as pulsões artísticas da natureza: o princípio Apolíneo e o princípio Dionisíaco (referenciado nos dois Deuses Gregos, de seu nome Apolo e Dioniso). Para si, Apolo representava a medida, a consciência, o comedimento – “Conhece-te a ti mesmo; Nada de excesso”; e Dioniso, a embriaguez da alma, a união selvática entre o homem e a natureza. No centro da civilização apolínea (grega) pautada pela consciência e pela medida, existia também, sempre presente, a ameaça do descomedimento, o caos “titânico” vindo das profundezas da natureza. Para o filósofo, os gregos sempre tiveram necessidade de criar deuses, para se protegerem da aterradora essência da natureza (também humana), que considerava ser primeiramente dionisíaca. Enquanto que para o homem apolíneo, era essencial salvaguardar a individualidade, uma individualidade serena, aliviada de todas as dores; o homem dionisíaco, perde a sua identidade individual no êxtase, empolgando-se com as festividades em honra de Dioniso (Deus Grego do Vinho e das festividades), tendo com isso acesso ao “Uno Originário”, à “Vontade”, que Nietzsche considera estar para além e antes dos fenómenos individuais. Decorrente disto, o homem dionisíaco será músico (referência de Schopenhauer), donde a Música será a arte dionisíaca por excelência, distinguindo-a também ele, das restantes artes, considerando-a o espelho da própria ideia, e aquela que pode tornar o homem mais livre, e por isso mais conhecedor.

Voltando ao “Caso Wagner”, percebem-se a cada momento as razões que levaram Nietzsche a afastar-se do compositor, bem como vai ficando cada vez mais claro, o lugar que dá à música. Para o filósofo, Wagner dedica-se a usar a música para proclamar a salvação dos homens; para iludir as mentes mais fracas, fazendo-as acreditar que podem conhecer sem questionar. Wagner proíbe-nos de nos interrogarmos, diz-nos “Que te baste crer” (p. 35). Quer aprisionar o pensamento dos homens, de certa maneira, considera Nietzsche, como acabou por fazer Schopenhauer que, no seu pessimismo, só nos permite que se contemple, mas não que se

viva plenamente. Para Nietzsche a Música é uma arte de transporte dos homens para a essência de si mesmos, e por isso tem a faculdade de nos tornar pensadores, espíritos livres. Wagner não permite que encontremos os nossos próprios significados para as coisas, e para o que sentimos, porque nos dá tudo pré feito. A Música verdadeira, que nos torna fecundos, não precisa de *leitmotiv*, nem de ser tão insistente no que quer dizer. Não precisa de nos convencer de nada. Para Nietzsche a música de Wagner é uma arte da mentira. Não é música verdadeira, porque não nos deixa espaço para sermos verdadeiros.

1.5 George Steiner

“ A nossa capacidade para compor ou reagir à forma e sentido musicais põem directamente em causa o mistério da condição humana. Perguntar «O que é a música?» pode ser muito bem uma maneira de perguntar «O que é o homem?»”

(Steiner, G. (1993), p. 17)

George Steiner, por alguns considerado “O Sábio” da actualidade, não pode aqui deixar de ser uma referência para nós uma vez que, antes de mais, reforça a especialidade da música de entre todas as actividades criativas artísticas do homem, mas também porque, na sua sábia visão das coisas, critica de uma forma bastante interessante a maneira como a psicanálise tem pensado acerca das artes. Este segundo aspecto, terreno de reflexão, torna-se neste momento para nós um elemento de grande importância, pois nos parece também ser urgente que, antes de se elaborarem quaisquer hipóteses explicativas ou compreensivas acerca destes domínios, se pense em primeiro lugar na forma como isso se faz, para quê e recorrendo a que fontes e métodos.

No texto “Presenças Reais”, Steiner propõe-se desenvolver a tese de que toda a **capacidade humana de comunicar sentido** através da linguagem, **assenta na suposição da presença de Deus – Presença Real**. Defende portanto, que a questão da existência, da origem da humanidade e do ser humano (pilar da nossa necessidade de construir sentidos) não se pode de forma nenhuma dissociar da questão teológica, pois que, digamos nós o que dissermos, ela constitui um enigma não resolvido, inexplicado porque inexplicável. Prende-se definitivamente com algo que nos transcende, pelo que toda e qualquer tentativa de dar sentido seja ao que for, de definir a natureza das coisas, está intimamente ligada ao nosso questionamento acerca da origem e natureza da vida humana.

Para o autor, a resposta assenta em algo que está para além do palpável, do inteligível, do demonstrável e passível de ser dito pela linguagem tradicional, pelo que, também para si (à semelhança de outros pensadores da Filosofia) **a arte é o caminho que confirma a cada instante a nossa natureza**, e ao mesmo tempo, **o que mais puramente nos coloca em contacto com a nossa essência, atestando sempre essa presença primeira**. A arte é ainda para Steiner o lugar onde seremos verdadeiramente livres

Assim sendo, defende também que o problema de escrever ou dizer o que quer que seja acerca da natureza e sentido da música, é algo de difícil resolução, na medida em que, em primeira instância nos confronta com as limitações da linguagem escrita e falada (que não oferece condições suficientes para traduzir o que está além e aquém da palavra, e muitas vezes antes dela), para além de nos colocar face a um outro problema – o relativo àquilo que separa as coisas de que podemos falar segundo uma lógica racional, das que não podem ser entendidas segundo essas categorias de pensamento. A música para Steiner, exige que se faça essa distinção, uma vez que a concebe como algo que, para ser vivido e pensado, transcende esse nível básico do entendimento, mais do que qualquer outra coisa. Para além disso, de entre as artes, George Steiner destaca-a por entender que a música é a mais transcendente de todas, a que nos coloca

mais perto do Criador, e portanto mais perto de nós. Considera-a também a que nos torna mais livres, e nos permite tomar um contacto mais profundo com a nossa liberdade, no reconhecimento da relação com o outro. Finalmente, a música é também a arte que vai mais longe na procura de dar sentido à morte, angústia fundamental que habita a essência humana. Steiner apresenta progressivamente na sua argumentação uma associação da música, como forma de dar sentido e promotora de construção de sentidos, ao que de mais essencial pode fazer de nós, seres humanos, precisamente:

- a consciência da morte
- a consciência de nós mesmos enquanto seres individuais
- a alteridade

Sendo certo que todo o pensamento deste autor, reporta à crença na existência de uma entidade suprema – Deus -, assumindo portanto, um carácter transcendente, teológico (que não é o nosso), não deixa de ser verdade que é mais um autor que vem na mesma linha de pensamento traçada até aqui, destacando a música de entre as artes. Associa à música os três componentes da essência humana, acima enunciados, como sendo aqueles a que a música tenta dar resposta pelo sentido que lhes confere na nossa existência.

... ilha / silêncio ...

“... um manto mágico que me envolve
num conforto azul... deixo-me moldar
pela sua vontade, sob o seu peso
me afundo em mim, porque é o tempo
o seu destino e a inexistência a sua substância.

O som... num diálogo desigual me iludo
de um domínio impossível... quando o silêncio
se revela metáfora, e a eternidade
parece caber numa suspensão, sorrio p’la inocente
morte a que nos entregamos de ouvidos submissos.

... som apenas... resíduo de uma vibração
imaginária, néctar envenenado de angústia
e conforto... música, quando os universos
se deixam aprisionar num esquecimento eterno.”

Jorge Pereira

Dois

A Música no Pensamento Psicanalítico

A literatura psicanalítica sobre o universo sonoro e a música, tem sido bastante escassa quando comparada com a produzida, ao longo da História da Psicanálise, acerca de Arte e de outras formas de Arte (nomeadamente a Literatura, a Pintura ou Escultura). Longe de pretendermos esclarecer as verdadeiras razões para tal desprivilégio, não podemos ser alheios ao facto de Freud, pai da Psicanálise e referência de todos, várias vezes se ter revelado “anti-música” (Jacques et Anne Cain; Guy Rosolato (1982)), para além de não lhe conhecermos, efectivamente, textos inteiramente dedicados a esta arte, a não ser quando ela é mediada pela palavra. Parece certo que a Freud interessava definitivamente esta última, considerando-a como principal veículo de acesso ao Inconsciente, seu objecto de estudo.

Tal como afirmam Jacques e Anne Cain (“Musique et Jouissance” (1982)), o facto de Freud ter sido “avesso” à procura das significações profundas da Música, só nos pode fazer pensar em algo a propósito da sua pessoa, até porque, paralelamente ao seu desinvestimento nesta área, sempre existiram outros para os quais a Música foi e é importante, e uma área do máximo interesse na investigação psicológica e psicanalítica. Por outro lado, tal como nos diz Jean Lacoste (1981, p. 71) quando explicita o pensamento de Nietzsche sobre a arte e a música “Ao artista apolíneo e dionisíaco opor-se-á, portanto, o homem teórico ... o que nasce com Sócrates é o *instinto da ciência*, mortal para as pulsões artísticas da natureza”; “... o homem teórico não percebe a profundidade da música e quer compreender primeiro as palavras”. Freud foi, indiscutivelmente um homem da Ciência – um “homem teórico”. Todos sabemos o peso que tinha para si a demonstrabilidade científica da Psicanálise, promovendo a sua equiparação ao estatuto das Ciências Naturais. Não sendo nossa intenção criticar gratuitamente estas suas disposições – até porque lhe somos eternamente gratos pelo seu trabalho -, não podemos deixar

de considerar que, em todo o seu mérito, porventura elas foram limitantes para certos percursos de construção de conhecimento, nomeadamente no que se refere à área do sonoro, e das consequentes relações humanas ao mesmo, agora aqui em reflexão.

Urge também dizer, que embora ao lado de muitos que lamentam esta escassez de trabalhos produzidos na área psicanalítica do pensar acerca deste domínio, importa reflectir antes de mais, sobre a forma como o que se em feito o tem sido, para não cairmos na inconveniência de considerar (abusivamente) que alguns trabalhos se pautam pelo ridículo, ou mesmo pela mediocridade. É verdade que quando passamos em revista alguns desses trabalhos (cujos conteúdos teremos oportunidade de expor de seguida), observamos de imediato que se tratam apenas de aplicações directas de conceitos psicanalíticos ao mundo dos sons, mais ao sabor das nossas novidades conceptuais, e da necessidade de os aplicar a toda e qualquer realidade, do que em função de uma maior compreensão dos fenómenos (em si) em análise. Nesta lógica de pensamento, parece-nos também a nós, que muitos dos trabalhos ficam aquém do que esperávamos deles. Contudo, cremos que será benévolo para todos, inclusive para nós mesmos, manter a consciência de que o campo em que nos movemos não é da ordem do conhecimento total, mas apenas do possível, roçando muitas vezes o domínio da especulação, ou então, de forma mais aceitável, da ordem da fé. Por essa razão, somos tentados e forçados por uma questão de responsabilidade e de respeito pelas produções de outros, a aceitar as suas premissas, não apenas porque são as únicas (e poucas), mas porque provavelmente são as que têm sido possíveis em cada momento.

2.1 O som como matéria: sua influência na construção da Identidade

A Música tem como matéria prima o Som, e este, como matéria, oferece-se como tendo algumas particularidades, sobre as quais importa pensar, até porque é a única matéria da natureza com a qual se produz Arte, com tais características.

O som não se nos oferece como uma matéria concreta, definível em termos formais, passível de delimitar. Ele tem um carácter fugidio, não palpável, invisível. Apesar disso, todos nós sabemos que existe, pois não é possível ao ser humano normal (a todo aquele que tem normal o seu aparelho auditivo) escapar ao seu contacto. O som impõe-se-nos desde o princípio da nossa vida (mesmo intra útero, parece ser possível ao feto, ouvir sons), perpassa-nos, atravessa-nos, surge de nós, através dos nossos ruídos corporais e da nossa voz, não nos oferecendo qualquer hipótese de protecção relativamente a ele. Ele entra em nós, atravessando todos os nossos envelopes, sejam eles corporais, físicos ou psíquicos.

“Le son, en effet, passe au travers de toutes nos enveloppes: le corps, la maison, la ville, etc., il se répercute, s’amplifie, s’engouffre, s’éteint, ou nous revient en écho, sans que nous soyons en mesure de le délimiter, voire même de nous en protéger. Il est intérieur e extérieur »

(Lecourt, E. 1987)

O som é interior e exterior, uma vez que tem a sua origem dentro e fora de nós, sendo por isso mesmo considerado como um dos meios mais arcaicos de comunicação entre os dois mundos. No fundo, o som faz uma ligação entre mundo de dentro e mundo de fora, circula livremente entre os dois, não permitindo com facilidade, sem nenhum processo de elaboração mental, que ambos se distingam. Podemos dizer que o som, em estado puro (sem que opere sobre a sua recepção perceptiva nenhuma elaboração mental), é uma matéria capaz de nos colocar em estado confusional. Porém, colocado por vezes a par com o olfacto, o som é

considerado também como um dos percussores da construção da barreira psíquica delimitadora entre Eu e o Outro, contribuindo esta, decisivamente, para o desenvolvimento da noção de Identidade no indivíduo humano.

Didier Anzieu dá-nos uma contribuição preciosa para a compreensão deste processo, através das suas conceptualizações acerca da formação de uma “ante-estrutura” mental denominada por si de **Eu-Pele** (1985), formação na qual as experiências decorrentes do contacto iniciais com o mundo sonoro têm um papel determinante.

Considerando a estrutura do Eu-pele uma estrutura formada a partir de um processo de diferenciação interna, baseado num princípio de contenção (no sentido de delimitação), ela é central na formação de um núcleo, de um centro – precursor do self do indivíduo humano. Neste sentido, considera o autor que as primeiras experiências sensoriais do bebé, são de extraordinária importância para a formação deste núcleo central, que obviamente é alguma coisa puramente da ordem do fantasmático, do psíquico puro. Podemos dizer que a estrutura do Eu-Pele é o suporte que, necessariamente, deve existir para que o aparelho mental se possa constituir, tal como foi descrito por Freud. O Eu-Pele pode ser entendido como qualquer coisa que medeia e permite o intercâmbio entre as experiências vividas através do contacto com o mundo interior e exterior, e os ecos que estas produzem, e que facilitarão ao longo do tempo a diferenciação do próprio aparelho mental nas três instâncias enunciadas por Freud, na 2ª tópica – Id, Ego e Super ego.

Neste enquadramento, as experiências sensoriais auditivas primitivas, de acordo com Anzieu, vêm introduzir, complementando as aquisições de delimitação facilitadas pelo contacto pele com pele entre o bebé e a mãe, a **sensação de profundidade** na qual assenta toda a vida mental. O autor fala na construção de uma **cavidade psíquica** tornada possível com a introjecção pelo bebé do universo sonoro que o rodeia, dando-lhe esta uma sensação de volume

que o prepara para se estruturar de forma completa e complexa num registo tridimensional. Surgem com a introjecção deste universo, os primórdios da 3ª dimensão - a do espaço, do tempo, da distância e da profundidade. Pelo facto de o som ser produzido dentro e fora de nós, esta introjecção do universo sonoro torna possível ao bebé humano, ir fazendo progressivamente uma exploração/concepção do espaço que ele próprio ocupa, não só no que respeita ao espaço físico, corporal, como também interior, e na relação com o outro (mãe), constituindo uma espécie de esboço de unidade e de identidade.

Naturalmente, todo este processo se realiza através da dimensão relacional com o objecto materno que lhe subjaze. Tal como nos diz o Prof. Coimbra de Matos, tudo o que acontece na vida mental decorre da dimensão relacional; não há vida mental sem relação, pelo que todo o contacto que é possível estabelecer entre o bebé e a mãe (nomeadamente aquele que ocorre na altura das mamadas, comportando também as respostas vocais que a mãe devolve ao bebé) constitui um **banho de sons** no qual ele está envolvido constantemente, que o inicia no jogo de trocas (inicialmente sonoras, uma vez que o bebé humano desenvolve mais cedo a audição do que a visão; distingue mais cedo a voz da mãe do que a imagem do seu rosto) entre ele e o objecto materno, entre o mundo interno e o mundo exterior, que progressivamente lhe vão possibilitando também a sensação de profundidade e de distância relacional, funcionando essas trocas como um **espelho sonoro** que, muito precocemente, lhe devolve a sua existência. Iniciam-se também as suas competências de simbolização e de significação.

“... les capacités mentales s'exerceraient d'abord sur du matériel acoustique. ...
L'espace sonore est le premier espace psychique »

(Anzieu, D. 1985)

Atendendo às teorizações feitas por Anzieu, fica claro que o som e o contacto precoce do ser humano ao mundo sonoro, é de uma grande relevância na construção do mundo mental, através da sua participação na formação do esboço inicial da nossa identidade. Para além disso, este contacto inicial com o mundo sonoro, é decisivo para o desenvolvimento e a consolidação das competências relacionais/comunicacionais do bebé, uma vez que facilita a interiorização e o desenvolvimento da noção de distância e de profundidade, ambas fundamentais nas dimensões mais profundas da relação humana. Para que a relação aconteça, são necessários dois “parceiros”, identificados e identificáveis, autónomos, e capazes de se vivenciarem como separados pela distância externa e interna (sobretudo) um do outro.

Em termos de comunicação na relação entre a mãe e o bebé, é sabido que todo o conjunto de sinais cinestésicos e olfactivos é também de grande importância no estabelecimento de pontes de ligação e interacção entre os dois, não sendo menos verdade, porém, que os sinais auditivos/sonoros são os primeiros a ter um peso de verdadeira comunicação. O choro do bebé é aqui de inevitável referência. Em pouco tempo de vida, o choro da criança torna-se distinto, revelando de diferentes maneiras, diferentes estados. A mãe compreende-o facilmente, assim como ao bebé é possível reconhecer a voz materna (como voz securizante e familiar) logo a partir da segunda semana de vida (antes mesmo de ser capaz de reconhecer o seu rosto entre os demais, como já se disse).

Intermezzo 1

A leitura dos pressupostos de Anzieu sobre o Eu-Pele, leva-nos a construir a seguinte ideia: o som, em termos de matéria prima (a utilizada pelos compositores), é como se fosse um “barro divino”, pois não tendo forma definida, nem tão pouco uma cor, um sabor, uma dureza ou macieza que o caracterize, permite que se lhe dê qualquer forma, e apresenta-se como capaz de conter qualquer conteúdo. **É uma matéria continente por si só.** Não permitindo, à priori,

que se distinga mundo interno de mundo exterior, permite pela sua capacidade continente, que essas duas realidades se tornem distintas, permitindo portanto, que se torne suportável para o ser humano a contenção da problemática da individualidade.

Decorrente do anteriormente exposto, somos levados a pensar, em conjunto com Didier Anzieu, que as primeiras experiências auditivas do bebé, bem como as primeiras trocas sonoras com o mundo exterior e com a mãe, permitem também que se constitua aquilo a que chamamos nós agora, de **“primeira consciência de ser”** (no sentido existencial do termo).

2.2 O som como primeiro meio de comunicação e de vinculação ao outro

Após o nascimento, o bebé humano está ligado aos seus pais através de um canal sonoro que progressivamente se transforma num verdadeiro canal audio-fónico, que faz dele próprio receptor e emissor de sons, sendo certo que é sensível aos feed-backs do meio ambiente que o envolve muito mais cedo do que já se pensou, reagindo a ele desde as primeiras semanas de vida. São vários os estudos realizados com bebés que não só testemunham esta precocidade do contacto com o mundo através do som, como dão conta da importância do mundo sonoro no desenvolvimento mental, incluindo na sua capacidade para comunicar; na expansão do mundo das emoções; e na aquisição das estruturas necessárias ao desenvolvimento da linguagem falada – veículo essencial e primeiro na comunicação humana. Passemos pois, em revista, alguns deles bem como algumas das suas conclusões.

Butterfield (citado por Anzieu, D. 1979), numa tentativa de perceber o que os bebés poderão ouvir de facto (já que é um problema de difícil solução), observou num grupo de bebés de poucos dias um aumento da avidez na actividade da mamada, quando esta era dada ao mesmo tempo que se ouviam trechos musicais, por comparação com a avidez apresentada sem tal

exposição, que era menor. Também observou que os bebês mamavam mais eficazmente quando a música apresentada era de carácter clássico, mostrando alguns deles, uma espécie de preferência por este tipo de música quando comparada com trechos de música popular ou canções, o que demonstra que o nível de percepção auditiva é bastante sensível logo aos primeiros dias de vida. Após um conjunto de exercícios desta natureza, o mesmo autor observou ainda que estes bebês, uma hora antes da refeição e enquanto estavam acordados, (independentemente da gratificação providenciada pela alimentação) eram capazes de iniciar ou parar a música que estava gravada, por via de um dispositivo que eles disparavam (ligando-o ou desligando-o) chupando um biberão vazio. Na sequência deste estudo, Butterfield **concluiu que as capacidades mentais são em primeiro lugar aplicadas ao material de natureza acústica**, para além de enfatizar que, estas observações reforçam a importância do que Bowlby já tinha dito acerca do instinto primário de attachment – que de facto, parece funcionar em simultâneo, mas também, independentemente do instinto sexual oral.

Wolf (1969) analisou os parâmetros acústicos em bebês com menos de três semanas. Identificou 4 tipos de choros diferentes (de fome, de cólera, de dor e de frustração) que se distinguem apresentando registos de frequência, de sequência temporal e de espectrograma diversos. Assim, neste período inicial da vida, o autor observou que o choro da fome aparece sempre seguindo um qualquer dos outros (mesmo não estando directamente associado ao estado físico da fome) constituindo-se como o choro fundamental, parecendo serem os outros, por vezes, meras variações desse. Assiste-se pois, num primeiro tempo, àquilo a que chama um conjunto de choros reflexos, que apesar disso, despertam nas mães reacções diferentes, sendo essas reacções sempre pautadas pela intenção de os fazer parar. Pela resposta devolvida pela mãe aos seus sinais sonoros, **desde a segunda semana de vida, a voz dela apresenta-se como o melhor meio de parar o choro do bebê**, mais do que qualquer outro elemento (por exemplo, a

apresentação de outro som ou a presença visual do rosto humano), donde deriva que, a partir da terceira semana se comece imediatamente a observar o acontecer de um novo choro – o “pseudo-choro” de angústia cuja intenção parece ser a de **chamar a atenção da mãe**. Este facto denuncia um início precocíssimo da diferenciação de registos sonoros por parte da criança. Este pseudo-choro que se apresenta precedido de lamentos, é considerado pelos autores como o primeiro som produzido intencionalmente pela criança. **É o primeiro sinal intencional para comunicar**. Portanto também, acrescentamos nós, a primeira manifestação de algo portador de um sentido e à procura de um sentido.

A partir das cinco semanas de vida, a criança consegue distinguir perfeitamente o som da voz da mãe de entre o conjunto de outras vozes, antes mesmo de conseguir distinguir o seu rosto, e em poucos meses, começa a descodificar o valor expressivo das produções acústicas intencionais dos adultos, sugerindo alguns autores (McCaffrey (1967) e Moffit (1968)) que por volta das 10 semanas os bebés terão uma muito ampla capacidade perceptiva, mesmo antes de possuírem uma igual capacidade de reprodução sonora. Na sequência do que foi exposto, considera Anzieu (1979) que por esta altura, e por via deste contacto com o mundo dos sons, dá-se **“the first circular reaction, and appears well before those concerning sight and psychomotricity. It is the beginning, and possibly the prototype, of all future discriminatory learning”**

Entre os 3 e os 6 meses, a criança passa de um estado de palrares e balbuciaros meramente físicos, involuntários, para uma progressiva diferenciação dos mesmos, até os produzir voluntariamente. Também por esta altura, podemos já assistir a balbuciaros imitativos de sons que a criança ouve, vindos dos outros ou de si própria.

Um outro estudo realizado por Friedlander com crianças de 11 meses (citado por Anzieu, 1979) chegou às seguintes conclusões: 1) as crianças preferem um som desconhecido

mesmo que grave à voz da mãe, se esta lhes for apresentada alterada para uma voz monocórdica; mas, preferem a da mãe, quando a podem reconhecer como tal – ou seja, quando as suas invariáveis são descobertas; 2) as crianças preferem uma voz familiar de som natural, a usar palavras conhecidas, a uma voz estranha a usar palavras desconhecidas. Porém, após algumas manipulações, passa a ser esta última a preferida; 3) a princípio, as crianças preferem programas de apresentação de sons de curta duração e de articulação repetida, a programas longos com muita informação. Mas, mais uma vez, após algumas manipulações, são os últimos, os eleitos como favoritos. Assim, o autor destaca como principal ideia decorrente destas observações a de que, nesta idade, se pode observar já uma capacidade de auto-estimulação na escolha do material sonoro desconhecido. Parece-nos interessante acrescentar da nossa parte, que após uma primeira procura da voz da mãe, conhecida e securizante, as crianças desta idade expressam bastante claramente a sua curiosidade pelo som desconhecido (como o autor refere) mostrando um progresso na forma de lidar com a frustração que esse contacto impõe. Parece ser de facto a curiosidade e o interesse por prosseguir na descoberta do novo, o que mais importa agora. Não podemos deixar de referir, que por volta do 8º mês, e por um período que se estende até aproximadamente aos 11 meses, a criança afrouxa a sua actividade vocal da imitação das formas ouvidas, bem como afrouxa a produção do seu tagarelar. Este afrouxamento coincide como sabemos, com o tempo em que normalmente as crianças começam a reagir com estranheza às pessoas que não conhecem (angústia do estanho), mostrando frequentemente medo dos rostos e vozes novas (Anzieu, D. 1979, pp.28). Decorre pois daqui, que a idade dos 11 meses, parece marcar um tempo de mudança importante no crescimento e maturação mental, no que se refere aos meios de lidar com a frustração. A criança apresenta-se progressivamente mais aberta ao mundo estranho a si, que a rodeia, servindo-se mais uma vez do registo vocal e sonoro para assinalar isso.

Podemos dizer em jeito de síntese, que o primeiro ano de vida do bebé humano é marcadamente vivido de forma sonora, assinalando a criança todos os progressos que internamente se dão na sua maturação mental, através de som (conforme exemplo da angústia do estranho citado acima). Para além disso, é com som que o bebé humano revela preferencialmente o que sente durante este período, sendo que, é por essa via também que a mãe melhor se apercebe do que o seu bebé necessita em cada momento bem como de quem ele é, e do que é capaz. Fazem parte do reportório da experiência de todos, os comentários proferidos pelas mães de bebés pequeninos, relativos às personalidades de cada um atendendo à forma como cada um se expressa em termos sonoros. “O Pedro é mais reguila do que a Maria. Chora mais forte, é mais despachado. Quando quer comer, berra sem parar, até que a mama chegue. A Maria não se queixava tanto. Era mais meiguinha e mais paciente...”.

O material sonoro revela-se de extrema importância para o desenvolvimento daquilo que são os principais precursores de capacidades e competências tão essenciais como a capacidade de comunicar, de dar sentido, de associar para simbolizar, de aprender, de lidar com a frustração, de assinalar em cada momento o que se sente por dentro.

A sensibilidade auditiva do ser humano revela-se desde os primeiros dias, levando-nos a acrescentar ao que dissemos com os autores, que o mundo dos sons pode ser considerado como o primeiro meio investido verdadeiramente como meio de vinculação ao outro (objecto materno) e ao mundo dos humanos, bem como é revelador desse mesmo processo de vinculação e da forma como acontece.

2.3 O universo sonoro e as primeiras experiências traumáticas

Na perspectiva de alguns autores as primeiras experiências humanas de contacto com o mundo sonoro são essencialmente desagradáveis, pela precocidade com que acontecem, e

também porque, como já dissemos, não nos deixam forma alguma de defesa contra elas. São por isso, associados às primeiras experiências traumáticas do ser humano.

Heinz Kohut foi um desses autores. Segundo ele, e num artigo que data de 1950, o som representa para o ser humano, a **ameaça primitiva da destruição**. Como já dissemos, atendendo às suas características de imaterialidade, o som não permite qualquer possibilidade ao humano de lhe escapar, sendo que, se por um lado ele pode, de facto, permitir que se constitua uma ponte de ligação tranquilizadora entre o homem e o meio, por outro, também representa tudo aquilo que de ameaçador e devastador o meio tem, e que o homem conhece por via de tal ligação.

Após o nascimento, o bebé humano tem uma tarefa árdua a cumprir: adaptar-se ao novo mundo do qual passou a fazer parte. Tem portanto que desenvolver um conjunto de esforços para respirar, para se alimentar, para se fazer compreender, coisa que até ao nascimento, não tinha que acontecer da mesma maneira. A mãe, por sua vez, faz igualmente esforços no sentido de manter todo um conjunto de condições agradáveis, aconchegantes para o seu bebé, de molde a serem favoráveis para a sua adaptação. Contudo, ainda que possa defender o seu bebé de estímulos potencialmente agressivos e desestabilizadores (como podem ser, por exemplo, diferenças de temperatura, intervalos demasiado grandes nas suas refeições, manter o bebé molhado sem trocar de fralda frequentemente, etc), não pode privá-lo de ouvir. A exposição ao som e ao ruído é inevitável, assim como se torna inevitável a desestabilização por ela provocada.

É do conhecimento e vivência de todos, a reacção assustada a um barulho que não se espera, seja ele mais ou menos violento. E será tanto mais assustador, quanto menos o entendemos, quanto menos sabemos de onde vem, e ao que vem! Segundo Kohut, esta exposição ao som e ao ruído, irá criar uma associação simbólica precoce entre o som e a vivência de ameaça, pelo que, nestes termos, os primeiros contactos com o universo dos sons fundariam

na *psiché* um **núcleo persecutório primitivo**, relacionado com a ameaça primeira: o **perigo da desintegração, da destruição psicobiológica**.

Mais especificamente acerca da música, Heinz Kohut entendia que esta teria para nós, essencialmente uma **função psicológica organizadora face ao sonoro**, e a tudo o que de ameaçador ele nos evoca. Através de um conjunto de regras próprias da construção musical, o indivíduo humano teria a possibilidade de transformar aquilo que inicialmente era para si ameaçador, em algo apreensível de forma prazerosa. **A construção musical constituiria assim, para o compositor, um meio de se sentir na posse de algo que lhe daria a possibilidade de manter sob o seu controlo aquilo que receia**. Evoca para que compreendamos isto, algumas das regras utilizadas na composição, como por exemplo, inícios e fins dos trechos perfeitamente identificáveis; intervalos construídos com base numa escala definida, em que cada grau tem uma função específica, que permite prever antecipadamente os momentos de alívio relativamente aos de tensão criados, etc. Essencialmente, para quem compõe, o importante estaria na forma de um fazer (técnico) que permitisse esse controlo sobre a angústia. **Para o que escuta a música, esta dar-lhe-ia a tranquilidade necessária, a segurança interior, face ao caos que o sonoro despoleta, através do que as técnicas da composição (já referidas) permitem**.

Para Kohut, a experiência musical, é uma experiência que engloba toda a personalidade de quem faz, e de quem escuta. Está directamente associada ao Id, e ao pulsional; é uma operação realizada pelo Ego, que faz parte das funções organizadoras desta instância psíquica; e assenta (porque também concorre para a sua formação) nas funções de implementação da regra do Super-Ego (o fazer música exige uma aplicação rigorosa de regras técnicas, bem como a sujeição do indivíduo a essas regras, de molde a que possa cumprir a sua função principal já

enunciada. Por outro lado, o fazer música, e o ouvi-la, são ainda tarefas sociais, e socializantes, que também estão associadas a esta instância superegóica).

Efectivamente, não é raro observarmos, até na experiência clínica, o aumento da sensibilidade ao som e ao ruído, em estados psicológicos mais regressivos, bem como todos nós conhecemos pessoas para quem o mundo não faria sentido sem som, e outros, para quem o som é insuportável. Aqui, não podemos deixar de estar de acordo com Guy Rosolato (1982) em entender que, esta rejeição de alguns ao mundo sonoro (nomeadamente ao universo musical), não se prenderá só com uma educação mais ou menos favorável a este universo, mas a algo que se prenderá com as evocações e obrigações regressivas a que o som nos expõe.

Guy Rosolato, no texto acima referido, e a propósito da resistência de Sigmund Freud à música, lembra também que uma das questões levantadas pelo mestre se prendia exactamente com a questão de não conseguir obter prazer com a escuta musical. Diz ele, que Freud não suportava a distração que o ruído lhe provocava, desconcentrando-o nos seus pensamentos, atribuindo Rosolato essa justificação freudiana, mais uma vez ao carácter persecutório da música. Quando esta é produzida e percebida sem que estejamos disponíveis para viver o que ela nos impõe (e nos permite, dizemos nós!), torna-se fonte do ódio, conduzindo inevitavelmente a uma resposta também de ódio por parte do ouvinte, uma vez que pode efectivamente despoletar a emergência de situações traumáticas infantis. Portanto, para este autor a **música poderá ter um carácter persecutório, sobretudo porque obriga a um processo regressivo**, dificilmente controlado pela psiqué, que nos obriga a tomar contacto com as tais situações traumáticas, que podem prender-se com a interiorização da voz paterna, vigilante, punitiva, repressora dos nossos impulsos mais primitivos; ou, por exemplo, por nos obrigar a ficar num estado relaxado da mente, semelhante a um abandono regressivo a um fluxo temporal em que as referências espaciais e significantes estão em falta.

Intermezzo 2

A propósito de Kohut, é agora a altura de expor as razões que nos levaram à escolha dos seus textos, como fazendo parte daqueles que constituem referência para nós no presente trabalho, bem como as que, ao mesmo tempo, nos afastam da sua forma de pensar. Parece-nos verdadeira a ideia (se é que a qualidade de ser verdadeiro se pode aplicar a um pensamento ou a uma ideia) de que a precocidade do contacto com o mundo sonoro, possa estar também associado em nós, a algo de profundamente e primeiramente traumático, na medida em que, consoante o dito no Intermezzo 1, somos levados a aceitar que essas mesmas experiências nos obrigam/facilitam o contacto/confronto com algo que é essencial à condição humana, e que se prende com a sua noção de ser enquanto separado do outro. Ainda que Kohut não tenha formulado os seus pensamentos desta forma, não nos parece muito diferente do que fundamentalmente pensamos, pelo que, aqui estamos de acordo.

Também quando o autor se refere à música como uma forma de nos organizarmos relativamente ao mal estar que se funda em nós através do mesmo sonoro, nos parece de acordo com o que pensamos, ainda que nos tenhamos, a este propósito, que destacar de si quando considera como obrigatória, a qualidade de tornar prazerosa essa experiência vivida. Para nós, **a música será um meio que torna possível a suportabilidade desse saber**, uma vez que se trata de **uma actividade do pensar** criativo do homem; portanto, consideramo-la mais um meio de elaboração desses conteúdos primitivos e primeiros (que permite a integração dessa verdade essencial), e menos uma forma agradável (obrigatória) de lidar com os mesmos. Por outro lado, não podemos deixar de dizer, que já na década de 50 (do séc.XX), altura em que Kohut escreveu tais textos, existiam na Europa bem como nos Estados Unidos da América novas tendências na composição musical, cujas técnicas primavam por não fazer uso dos princípios enunciados pelo autor para ilustrar o seu pensar. Temos o exemplo de Arnold Schönberg, e toda a 2ª escola de Viena (constituída por ele, por Anton Webern e Alban Berg),

mentor dos princípios e fundamentos do Serialismo (já bem conhecidos nessa época, e que, de forma essencial, anulam a hierarquia e a função entre os graus de uma escala, fazendo desaparecer a possibilidade de prever antecipadamente o desenrolar da música quanto à questão do alívio das tensões produzidas, por exemplo), e um conjunto diverso de outros compositores praticantes dessas e outras técnicas, quer na Alemanha (Karlheinz Stockhausen) ou em França (Olivier Messian, Pierre Boulez), quer nos Estados Unidos (John Cage, Elliot Carter), ao lado dos quais o autor parece ter passado, referindo-se a regras bastante mais antigas, e que não seriam de todo, as que vigoravam na altura, no mundo da composição. Como tal, já nessa época, nem era isso o que era escrito, nem tão pouco o que era ouvido, nas salas de concertos.

2.4 Da Função Contínua da Música

2.4.1 Música e Morte

Pretendemos aqui expor o conteúdo de alguns artigos que, de forma essencial, associam a actividade da composição musical à problemática da vida e da morte (um dos conflitos essenciais do homem), seja nesta dimensão primeira, seja por via da vivência de processos de luto experimentados pelos compositores.

George Pollock, num artigo intitulado “Mourning and Memorialization through Music” (1975, pp.195-208), defende a tese de que, não dependendo a composição musical das perdas sofridas pelo compositor, quando este se vê exposto a uma experiência psicológica que lhe desperte uma vivência de perda, seja ela por morte de algum objecto significativo, seja qualquer situação à qual se tenha que adaptar, que implique mudança, mesmo que puramente interna (cujo conteúdo essencial se reporte à perda, como pode ser,

nesta lógica, por exemplo o processo de envelhecimento, ou a perda progressiva de capacidades cognitivas ou outras, vividas pelo sujeito), é influenciado na sua forma criativa musical de estar. Diz o autor, que é como se o compositor mudasse a direcção da sua actividade composicional, passando a escrever peças directa e especificamente para elaborar essa condição de enlutado (de indivíduo que se encontra em perda). Refere pois, as variadíssimas peças que têm sido escritas sob esta temática (marchas fúnebres, missas, peças de homenagem a alguém, elegias...) com especial relevo para os Requiems.

“Particular musical compositions and what they may have meant to their composers will be used as illustration of the thesis that mourning can occur through musical creations. (...) The creative resolution of the mourning for self or its components can be a self creation. In the gifted composer this may be the requiem”.

(Pollock, G. 1975)

Apoiado numa listagem de obras deste carácter, Pollock observa que desde os tempos mais antigos da História do Homem há notícia da existência destas obras, denunciando a necessidade/possibilidade do homem elaborar através da música tal experiência. Vários são os compositores e obras citadas por Pollock, numa tentativa de ilustrar esta sua tese, com particular atenção dada ao Requiem de Mozart, que para o autor, (e atendendo à história que se conta acerca do processo como, de obra inicialmente encomendada ao compositor para celebrar a morte de outra pessoa, se transformou numa obra evocativa da sua própria morte) é tradutora da forma como estas peças musicais, não só permitem aos compositores a elaboração do processo de luto decorrente da morte de outro, como podem inclusivamente ser criadas para “pré-elaborarem” o luto pela sua própria morte, como se a vivessem internamente, antecipando-a. Pollock refere também a metáfora do “canto do Cisne”, geralmente associada aos Requiems,

para ilustrar precisamente esta última parte referida do seu pensamento, para além de constatar que foram muitos os compositores que morreram pouco tempo passado sobre a escrita do seu requiem, assim como foram alguns, os que deixaram de compor, após essa realização.

Stuart Feder é outro autor que, a propósito de Gustav Mahler, tem escrito sobre a elaboração mental do processo do luto através da composição musical. Num texto datado de 1981 (pp. 341-391), Feder defende que, para o compositor, a actividade de compor era uma maneira de dar forma à vida interna, vida essa em grande parte povoada por experiências de mortes de familiares, a maioria dos quais, seus irmãos.

Ao analisar muitas das obras que fazem parte do espólio das peças escritas por Mahler, Feder constatou que o **tema da morte** aparece em quase todas as obras, sendo em muitas delas o seu conteúdo dominante. Desde a primeira obra escrita (uma Polka, cuja parte introdutória era uma Marcha Fúnebre), que Mahler parece querer dizer que a sua música serve para tornar suportável, pensável, a angústia de morte que o habita. Observa também o autor do texto, que ao longo das obras do compositor, vão-se tornando mais explícitas as referências a este tema, como também se vai tornando mais claro quem morre, passando Mahler de personagens, crianças e jovens (jovens que morrem na guerra, ou enforcados, em “Wunderhorn”; uma criança que morre de fome, num dos seus *Lieder*), para figuras adultas, sobretudo na trilogia composta pelas suas sinfonias 9ª e 10ª e pela obra “Das Lied von Der Erde”, em que surgem já indícios de que é um homem quem encara a morte, podendo esse ser o próprio Gustav.

De facto, como dissemos antes, a vida de Mahler foi bastante marcada por experiências de mortes de familiares, tendo este assistido ao falecimento de 8 irmãos até à idade de 19 anos, com a agravante de que a sua família parecia estar condenada a perder um filho, quando uma nova criança nascia. Foi o que aconteceu também com Mahler, que nasceu a seguir à morte do seu irmão Isidor (o primeiro a morrer na família). Quase que, de forma grosseira, poderíamos

dizer que a cada dois anos, nascia uma nova criança para o lugar de outra falecida, tendo-se iniciado este processo com o nascimento de Gustav. Para além da morte dos seus irmãos, Mahler viu ainda partir os seus pais (como é natural), tendo ficado ele responsável pelos sobreviventes, a partir dessa altura.

Para Stuart Feder, esta vivência familiar foi um dos factores conducentes para a frequente temática da morte nas obras do compositor. No entanto, não considera o autor do artigo que tenha sido a única. Mahler parecia ser um indivíduo bastante preocupado com a sua própria morte, preocupação que, de acordo com Feder, se prenderia com uma espécie de punição intrapsíquica por toda a culpabilidade que sentia, visto que era dos únicos sobreviventes da sua família (em especial dos filhos da família). Stuart Feder, associa esta culpa inconsciente a uma possível fantasia de fratricídio, para a qual Mahler só veria como punição adequada, a sua própria morte.

Decorrente destes elementos, brevemente expostos acima, Feder conclui que para Mahler a actividade da composição musical servia as seguintes funções psicológicas (advindas dos seus conflitos internos): a) seria um meio de descarga da sua agressividade (visto Mahler ter sido sempre um sujeito muito passivo face aos factos da sua vida, bem como com os seus irmãos, apesar de, a certa altura, ter reconhecido que os sentia como um grande peso para si, sobretudo após a morte dos pais); b) permitir-lhe-ia a contenção do trauma psíquico relacionado com as mortes a que assistiu desde cedo; c) a elaboração mental de todos os lutos por que teve que passar, com ênfase especial aos consequentes às perdas mais significativas para si, portanto sentidas como mais dolorosas. Segundo o autor, a composição para Mahler podia “facilitar o luto, evitá-lo ou prolongá-lo”, consoante o momento da vida em que se encontrava; d) finalmente, a composição desempenhava ainda uma função conceptualizadora. Para Feder, esta é uma das capacidades fundamentais do compositor – “pensar em termos tonais, formais, temporais e essencialmente, não representacionais”. Tal como o pensar em geral, Feder pensa

que a actividade da composição faz parte das funções adaptativas do sujeito face ao seu mundo interno e externo.

Michel Imberty, no lado europeu do pensamento psicanalítico (os anteriores são autores americanos), num artigo de título “*Fantasmés du Temps et de la Mort en Psychanalyse de la Musique*” (1979), e com o olhar focado no “estilo musical”, refere-se também à composição como uma actividade do pensamento humano fortemente influenciada pelos fantasmas do tempo (e da morte associada ao tempo). O autor define o estilo como algo associado à estrutura hierarquizada das mudanças, contrastes e rupturas percebidas pelo ouvinte ao longo das obras musicais. Como tal, essa hierarquia pode apresentar-se, para além de mais fácil ou mais dificilmente percebida, mais coesa, unificada e unificadora, ou mais fragmentada. De qualquer modo, seja qual for a forma de hierarquia que possa apresentar, o autor considera que ela é reveladora de uma experiência existencial (ligada ao tempo) do compositor.

Realizou pois, uma experiência de escuta de duas obras para piano (uma de Brahms e outra de Debussy) com indivíduos de educação musical variada, com o propósito de ver identificadas tais hierarquias, pela escuta do ouvintes, a fim de as poder caracterizar, bem como para delimitar quais as experiências emocionais (clima emocional) que eram despertadas por uma e por outra. Concluiu que a organização temporal da obra de Debussy assenta num tempo fragmentado, feito de instantes isolados uns dos outros, cujas ligações entre eles aparecem fracas, dando lugar a mudanças sucessivas, sentidas pelos ouvintes como violentas; em Brahms, pelo contrário, o tempo musical apresentou-se unificado e contínuo, feito de durações constantes, cujas variações eram progressivas, apenas com lentas evoluções de devir. Complementou ainda esta experiência, com outra que pretendia perceber melhor o clima emocional despertado por cada obra, pedindo aos sujeitos para associarem livremente, em ambos os períodos de escuta. Obteve mais uma vez resultados diferentes, para as duas diferentes obras (ainda que semelhantes

em termos formais). A propósito da obra de Debussy, encontrou sentimentos predominantemente de mal estar, associados com espera, surpresa e angústia; enquanto na escuta da peça de Brahms, o bem estar prevalecia, associado à alegria, e ao poder decorrentes da continuidade intrínseca da peça, que davam um sentimento de compensação tranquilizador para os momentos de maior tensão, associados a vivências de tristeza e de luto. Estes climas emocionais, apresentaram-se particularmente intensos nos pontos de climax das obras, sendo que, a de Debussy, construída na generalidade por justaposição das partes (em que todas as mudanças acontecem no mesmo plano, não se sentindo com clareza, a tensão e a distensão), evolui a partir desse momento, de um clima sombrio para um tipo de serenidade imóvel, pela paragem do tempo. Pelo contrário, na peça de Brahms, construída na generalidade de momentos bem definidos e claros quanto aos conteúdos de tensão e o oposto, evolui a partir do climax, de um tempo já estável (porque mais claro) para um tempo fluido, que se renova a si próprio (nessa clareza), que dura.

Na perspectiva de Michel Imberty, e referenciado nos pressupostos Kleinianos, toda a obra de Brahms é decorrente de uma integração do Eu, onde a ambivalência de sentimentos é aceite, onde o acesso à posição depressiva, bem como a sua elaboração bem sucedida, aconteceram. A obra em estudo, representaria mais uma reelaboração desta posição, o que lhe confere toda a unidade, inteireza e continuidade que é perceptível na escuta, bem como é prova da aceitação da morte pelo compositor. Pelo contrário, em Debussy, a fragmentação do tempo é decorrente de processos desintegradores do Eu, presentes na posição esquizo-paranóide, que têm o propósito de negar o sentimento do mesmo tempo, evitando assim, o fantasma da morte (angústia de morte e da destruição). Em Brahms, a forma musical fechada sobre si própria, faz coincidir nascimento e morte, donde o tempo integrado é vivido como integrador (porque aceite na sua ambivalência). Em Debussy, a forma musical aberta, pretende denegar a morte, negando

para isso, que a própria vida exista. Será portanto, a composição em Brahms representante de processos mais evoluídos de elaboração mental, e a de Debussy, representante de processos mais primitivos, tornando o resultado mais regressivo, e por isso, menos organizado.

Intermezzo 3

Mais uma vez, decidimos reunir aqui estes três textos, por considerarmos que efectivamente cada um deles nos pode elucidar acerca das potencialidades da música, nomeadamente do seu poder continente, permitindo-nos, através de si, conhecer o que de mais essencialmente nos constitui como humanos, sem que nos tenhamos que desorganizar psicologicamente (de forma patológica), estando agora em causa a angústia de morte, assim como a temática da perda e do luto.

Gostaríamos de reflectir agora a propósito de cada um deles, separadamente. Começando pelo artigo de George Pollock, partilhamos a ideia de que a música poderá efectivamente servir propósitos de elaboração interna de conteúdos profundos (como dissemos antes), o que também pode ser evidenciado pelo número e qualidade de algumas obras produzidas, ao longo da História da Humanidade (de que há registo, obviamente). Contudo, não podemos deixar de colocar as seguintes questões, pela forma como apresenta o seu raciocínio: se está o autor a considerar (como nós temos vindo a ser tentados a fazer) que a música tem efectivamente esse poder de nos poder suportar psicologicamente, quando estamos em estados de grande sofrimento interno, então seria desnecessário particularizar essa potencialidade, isolando determinadas obras (Requiems), do conjunto de todas. São peças, obviamente destinadas a elaborar tais conteúdos, até pelos textos que lhes estão subjacentes (sempre relativos à morte, sejam da liturgia fúnebre, ou outros, por ex., poéticos). Como tal, parece-nos que esta particularização, se trata de uma redundância desnecessária por parte do autor, que por sua vez, nos leva a pensar se, de facto, Pollock considera a música e a actividade da composição musical,

como um meio/produto do pensamento adaptativo, organizador da psiché, sempre, ou só às vezes!. Porque dizemos isto? Considerando nós a angústia de morte como algo essencial ao ser humano, fundada na sua condição de sujeito separado (que só existe na solidão, ausência do outro), e que o músico compõe pela lucidez que consegue ter disso mesmo, (é essa a sua forma de elaborar essa condição), ele está então inevitavelmente a elaborar isso, qualquer que seja a obra escrita. Pollock fala dessa lucidez do compositor (a propósito do caso de Mozart) e diz também considerar que o processo de luto pode ocorrer (ser elaborado) através da composição, pelo que nos resta acreditar que o enfoque nos Requiems seja apenas para exemplificar, com algo claro, essa posição.

Quanto ao texto de Feder, e comparando-o com o anterior, parece-nos bem mais claro, porque mais consistente em toda a sua formulação. Apesar de centrado num caso particular, Gustav Mahler, é clara a posição do autor acerca dessa possível função de elaboração mental (função organizadora do Ego face á angústia), que a música pode oferecer. É, portanto, um autor e um texto, que não assentando na mesma postura teórica e ideológica que nós, se encontra consonante com o que pensamos.

Finalmente, temos o texto de Imberty. Confessamos a nossa maior proximidade a este texto, pela linguagem que utiliza – linguagem claramente europeia (decorrente de uma forma europeia de pensar), e assente numa teoria psicanalítica europeia, posição com a qual nos identificamos mais. Todavia, se próximos pela questão da linguagem e da forma de pensar, divergentes em algumas conclusões. Voltam a estar em causa, aspectos que já referimos aquando da exposição do pensamento de Kohut, a propósito de um certo desconhecimento ou alheamento das técnicas de composição (aqui novamente em jogo, que são distintas efectivamente em Brahms e Debussy), que são responsáveis pelas diferenças encontradas pelo autor, não só no que respeita à forma de hierarquizar as mudanças, como também pelo produto sonoro delas decorrente. Brahms e Debussy, apesar de terem vivido 35 anos da vida de cada um,

num tempo comum, sofreram influências diferentes, porque eram originários de países diferentes, com cultura e forma de pensar artisticamente diversas, para além da maioria de cada um dos compositores, em termos composicionais, se ter passado também em épocas desfasadas. Por outro lado, se Brahms é o portador e transmissor da tradição romântica alemã, de Beethoven e Schubert, até Mahler e Wagner, Debussy será o patrono da oposição francesa aos cânones estéticos dessa tradição, devendo-se as diferenças técnicas a esse facto, e não só a desníveis individuais de maturidade dos compositores.

No que respeita às conclusões do autor, acerca do tipo de tempo utilizado por cada um, considerando isso revelador da qualidade e evolução dos processos internos de elaboração (por integração ou não) mental da angústia de morte, não podemos estar de acordo com o dito a respeito de um e de outro. Para nós, Debussy poderá ter maior capacidade de contenção dessa mesma angústia, apresentando uma maior lucidez a propósito. Ao contrário do que Imberty considera, Debussy parece conseguir estar mais próximo dela. Sabe que ela é desorganizante, e não esconde isso – os próprios ouvintes devolveram esse mal estar (que lhes foi despertado pela música do compositor) o que quer dizer que, por isso mesmo, a coloca na música (elaborando-a para si) sem reservas tão acentuadas como as que consideramos estarem presentes em Brahms. Este último, o que pretende é uma vivência da angústia mais controlada, e sempre seguida de alívio. O que parece a Imberty mais integrado e contido, a nós parece-nos bem mais defensivo quanto ao contacto profundo com a **experiência caótica/catastrófica** provocada por esta angústia. Adoptando aqui uma postura Nietzscheana, a música de Debussy deixa-nos mais livres, e como tal mais conscientes de nós mesmos. Onde há mal estar, há espaço para pensar. Brahms dá-nos o que todos gostaríamos de não ter que experienciar nunca, a menos que tenhamos a garantia de regressar intactos - garantia que ele nos oferece a cada instante, com a única limitação de não nos deixar pensar. Poderíamos aqui estabelecer as duplas: Nietzsche – Debussy;

Schopenhauer – Brahms, sendo que à primeira importa o caminho sempre aberto para novas descobertas, e à segunda, o caminho fechado da contemplação.

João, músico, dizia-me há dias numa sessão clínica que entre Brahms e Debussy, escolheria de imediato Debussy, porque “em Brahms é tudo muito previsível, não há espaço para escolher, pensar, sentir, bate tudo certo demais. Em Debussy, por ser tudo tão imprevisível, tão inesperado, há espaço para criar.” João tem uma personalidade que se caracteriza essencialmente por uma fraca espessura, por via de ter sido filho de uma “mãe possessiva” (Matos, C. (1978), p.107) muito sufocante, que sempre o deixou sem espaço para ser, superprotegendo-o, fazendo de si unicamente uma extensão sua, e conseqüentemente não lhe dando oportunidade para sofrer, para se conhecer, para viver. Precisa pois, desesperadamente de (re)construir, para se recuperar a si mesmo, um espaço interno profundo, onde possa circular à vontade, para que lhe seja possível contactar com a vida com todas as suas vicissitudes. João quer conhecer o que nós todos queremos esquecer. João mostra-nos o reverso da medalha. Mostra-nos o sofrimento decorrente do excesso de alívio! E a música de Debussy, no seu entender, serve melhor os propósitos da aventura desse conhecimento.

Para além do mais e para terminarmos, cremos que será necessário não confundir questões de maior ou menor grau de maturidade no que respeita à elaboração da angústia, com a questão estética, que aqui, claramente também divide e distingue os dois compositores em análise. A não ser assim, então o que dizer de toda a música erudita que se fazia já na altura de Debussy, e que se tem vindo a desenvolver até aos nossos dias? Apesar de não ser esta a questão central deste trabalho, torna-se inevitável para nós este apontamento. Cada vez mais assistimos à realização de peças musicais, cujos contornos formais e sonoros estão mais próximos da música de Debussy do que da de Brahms. É verdade que o afastamento do público tem sido cada vez mais notório, porventura pelo alto grau de estranheza auditiva a que os produtos sonoros de tais

peças nos obrigam. Contudo, assiste-se também a uma coisa espantosa: é hoje muito mais fácil distinguir a identidade e individualidade de cada compositor, no meio de todos, do que era na época romântica (para não irmos mais atrás). O que quererá isto dizer?

Apesar disso, não estamos a considerar que a música de hoje seja melhor do que a do passado, menos ainda quanto se trata das suas hipotéticas funções continentais. No entanto, também sabemos que a composição musical se tem vindo progressivamente a autonomizar em relação às exigências da sociedade, sejam elas religiosas ou de puro divertimento. Pensamos que cada vez mais a composição musical se tem assumido como uma actividade oriunda do pensamento e virada para o pensamento reflexivo mais profundo.

2.4.2 Música e Memória

A Música apresenta-se-nos como uma espécie de máquina do tempo, que nos transporta através da escuta, numa viagem ao passado da nossa história. É uma viagem longa e difícil, mas o seu colo que nos ampara é seguro e macio, e conduz-nos devagar, com passos suaves e progressivos até que cheguemos ao fim da rota.

Para Guy Rosolato (1982), o processo de escuta musical é um processo complexo, que se pode entender pela diferenciação em três fases – fase técnica, fase evocativa, e fase hipnótica (ou hipnótica) -, que se vão desenvolvendo progressivamente, dando lugar umas às outras, tendo como resultado um favorecimento da flexibilidade das barreiras delimitantes internas do Eu, sendo este levado para estados cada vez mais frouxos, portanto mais regressivos.

Segundo o autor, na primeira fase da escuta – técnica – prevalecem os processos de reconhecimento dos aspectos formais da obra, onde é possível perceber qual a sua forma geral, que instrumentação é utilizada, os timbres e as intensidades produzidas, a sequência dos temas, etc. É possível neste nível de escuta, reconhecer a que época pertence a obra, qual o seu autor,

qual o seu estilo. É também neste nível de escuta que comparamos uma obra com outra, ouvida noutra ocasião, pelo que este nível de escuta acontece logo nos primeiros momentos de contacto com o objecto sonoro.

Na escuta evocativa, começam a surgir as reminiscências de um passado. Alguns sons começam a ser associados por nós a outros sons que noutras alturas também já ouvimos, e aos quais demos sentido, um significado pessoal. Uma “aura” de acontecimentos e ideias pessoais começam a ter lugar na nossa lembrança. A escuta passa nesta fase a ser mais do domínio do subjectivo e do individual, encaminhando-nos para um estado mais solitário e mais profundo no contacto com o nosso mundo interior.

Finalmente, na escuta hipnótica assiste-se à suspensão da actividade mental, para se alcançar um estado de “abandono à escuta”, em que toda a resistência é suprimida, emergindo a realidade interna livre. Deixam de ser as imagens a ocupar a nossa mente, predominando o resultado daquilo que de mais íntimo em nós ressoa quando nos libertamos e deixamos conduzir para onde o som nos levar. Simultaneamente, o Eu contém toda a música, e é contido por ela, deixando-nos num estado de “sentimento oceânico”, pelo reencontro que nos permite fazer com os primeiros tempos de comunhão, de comunicação com o objecto materno, tempo ao qual nos reenvia.

Mais uma vez neste texto são defendidas as capacidades continentais da música, facilitadoras de um processo de regressão interior, por meio de um recordar progressivo, que nos permite contactar com estados precoces de vida (mental), de forma natural.

Estamos aqui em condições óptimas para reflectir um pouco sobre a possível equiparação do processo da escuta musical, tal como é visto e descrito por Guy Rosolato, e o processo psicanalítico. Alguns autores da psicanálise, consideram que ambas as actividades são próximas em termos das vivências que nos proporcionam, facto com o qual também

concordamos. Podemos efectivamente, de uma forma simples, dizer que um processo psicanalítico é um processo de rememoração de nós mesmos. Ao longo do tempo somos transportados pela relação constituída entre terapeuta e paciente (aqui mediada pela palavra) para o passado de nós, cada vez mais para longe do tempo de agora, numa busca de lembranças de quem fomos, para sabermos quem somos. Tentamos através do processo analítico conduzir o paciente até ao que de si era até então desconhecido, inacessível. Tal parece ser também aquilo que a música, através da escuta nos proporciona. A actividade analítica, na procura da verdade de cada um, pauta-se e efectiva-se pela facilitação da regressão, implicando também esta, aqui, um afrouxamento progressivo das resistências do Eu de molde a que possa emergir livremente essa verdade. Evidentemente que o processo psicanalítico não é apenas um processo de rememoração, ele é também um processo de reconstrução criativa do indivíduo, que por si mesmo, não é estanque. A cada momento analítico, a cada movimento comunicacional entre terapeuta e paciente, algo é recordado e revivido de forma transformada, por isso novo, por isso reformulador – promotor do crescimento de ambos. De maneira semelhante, na actividade da escuta musical, somos conduzidos até ao nosso passado interior, de maneira a que possamos lembrá-lo e revivê-lo, transformando-o em conhecimento promotor do nosso desenvolvimento. Se não fosse assim, de cada vez que escutássemos uma mesma obra musical, nada de novo acontecia, mas sabemos todos, por experiência própria, que não é assim.

2.4.3. Música e Identificação Projectiva

O conceito de Identificação Projectiva é considerado hoje em dia, como um dos conceitos mais importantes do pensamento psicanalítico, uma vez que define um processo

mental fundamental para a construção da *psyché*, seja no sentido saudável ou patológico dessa construção.

Inicialmente descrito por Melanie Klein (“Notas sobre os mecanismos esquizóides”, 1946) como um mecanismo de identificação muito primitivo, caracterizado pela dissociação de partes do self, e conseqüente projecção dessas nos objectos externos, era considerado nessa altura como um meio essencialmente defensivo, de luta contra o mal estar interno. Contudo, e ainda com Melanie Klein, em 1955 (“On Identification”) este conceito sofreu um alargamento de sentido, passando também a ser considerado como um processo mental fundamental no desenvolvimento normal da mente (deixando de ser visto exclusivamente como meio defensivo). Interessa-nos neste trabalho a sua importância no desenvolvimento saudável.

O processo da Identificação Projectiva é pois o promotor/resultado de um outro - o da comunicação profunda entre os dois parceiros de uma díade relacional, existindo desde os tempos mais remotos da vida mental humana. Fazendo uso da relação (paradigmática) estabelecida entre o bebé e a mãe, o primeiro desde cedo é constantemente bombardeado por estímulos internos e externos que precisa distinguir, conhecer, tolerar, para progressivamente se construir, partindo do continuum relacional do qual depende, e com o qual e a partir do qual se identifica. Todo este processo de construção implica a necessidade de comunicar ao outro tudo aquilo que não entende, que não suporta. Dissocia pois tais conteúdos e deposita-os no outro (por projecção), esperando que os mesmos sejam identificados e transformados pela mãe de molde a poderem ser reintrojados como elementos constituintes de si, de forma aceitável, tolerável. Para que tal aconteça, é essencial a qualidade da relação estabelecida entre os dois, qualidade para a qual concorrem as competências continentais da mãe, que lhe permitem receber e manter dentro de si, os conteúdos intoleráveis decorrentes das experiências emocionais primitivas do bebé, reconhecê-los pela sua capacidade de *rêverie*, e transformá-los em conteúdos passíveis de serem tolerados pelo bebé. No seu fundamental, o processo da identificação

projectiva contribui para o alargamento do espaço mental de um e de outro, tornando-se mais claro para ambos, o espaço que os separa e que os constitui como indivíduos, com identidades próprias. Através do mesmo processo, a mãe vai tornando possível ao bebé a formação e desenvolvimento no seu aparelho mental, da sua própria função pensante (função alfa) que o dotará das competências necessárias para que se torne continente dos seus próprios conteúdos.

Anteriormente, fomos levados a construir a hipótese de que o material sonoro é um material com propriedades continentais, pelo facto de, ao não se apresentar como uma matéria com forma pré definida, permitir que nos sirvamos dele para que dê forma e sentido a qualquer conteúdo que lhe creditemos (que projectemos nele). Temos vindo também a defender que a música, por sua vez, se pode equiparar a um meio de transporte continente para os conteúdos mais essenciais do homem. Em si mesma, a Música decorre de um processo de elaboração mental, pois que se nos apresenta como uma forma já organizada de material sonoro. Esta organização parte dos processos do pensamento do compositor, portanto é fruto das suas competências enquanto objecto continente de conteúdos, bem como da sua capacidade para pensar esses mesmos conteúdos de forma criativa. Por seu lado, e para o ouvinte, ela oferece-se como meio facilitador de nos colocar em contacto com os nossos conteúdos, contendo-os, para que os possamos conter. Então parece certo que, quer o som mais puro em estados mais primitivos da nossa vida mental, quer a música em estados mais evoluídos, facilitam os processos de comunicação profunda connosco e com os outros, portanto, facilitam a integração e o desenvolvimento da Identificação Projectiva. Quer o som, quer a música, permitem que nos conheçamos melhor, que nos toleremos melhor, e que nos identifiquemos mais a nós mesmos, o que, por consequência, também favorece o conhecimento do outro, separado e diferente de nós.

digo, Ah !
como se a boca fosse sempre o refúgio
de uma surpresa.

Podemos dizer a beleza guardando o silêncio.

Entro na dor como na primeira palavra
que um dia pronunciei.

(Lidia Martinez, *in* Um adeus perfeito)

Três

As Bases Pulsionais dos Sons da Linguagem

1.

Os Sons dos Fonemas

Reflectir em conjunto com Ivan Fónagy acerca dos processos psicológicos de aquisição e desenvolvimento da linguagem verbal, estando especialmente atentos ao que diz respeito à forma como por detrás de cada fone (designação dada à realização verbal de cada fonema) e do som de cada palavra que produzimos, se poderá esconder o material energético constituinte da nossa mente – o material pulsional, é a nossa proposta para a parte presente do trabalho.

Porque será que costumamos associar determinadas qualidades metafóricas aos sons da linguagem? Por exemplo, porque dizemos que há sons doces, claros, ou lisos/rugosos, ou femininos/masculinos...? Fónagy (1970) tenta compreender a atribuição destas metáforas aos sons da linguagem, associando tais metáforas ao material pulsional inconsciente que tais sons poderão transportar e desencadear, isto é:

“... L’articulation du son avait déclenché des associations qui, avant d’aboutir à une métaphore, sont passées par l’inconscient. L’analyse phonétique opère ... sur un niveau préconscient, et nous savons que les opérations mentales préconscientes subissent l’attraction de l’inconscient. (...) Le terme final métaphorique semble résumer une chaîne d’associations d’idées et d’images qui nous échappent en partie (p. 104)

Fónagy propõe-nos assim, agrupar os diversos fones em categorias, usando para tal as metáforas que lhe são habitualmente atribuídas, e associando-os com as várias fases do

desenvolvimento mental (sendo cada uma delas, como sabemos, associada particularmente a uma zona erógena, e a um registo pulsional privilegiado) a saber: **a) os sons doces (ou adocicados) e o erotismo oral; b) os representantes sonoros da pulsão parcial uretal; c) os sons duros e as energias pulsionais agressivas; e d) os sons erécteis.**

3.1. Os sons adocicados e o erotismo oral

Encontram-se nesta categoria os sons das letras (fonemas) **L, M e I**. Apesar de ser o fonema **L**, o que mais se apresenta como representante do gosto adocicado, bem como é por vezes associado a algo líquido, que verte docemente (em português por exemplo, podemos observar que as palavras Líquido, Leite, Mel, contêm este fonema), os estudos nem sempre confirmam esta atribuição apenas à letra **L**, pois também o **M** e o **I** são apontados como sons doces, mesmo não tendo nada em comum no que respeita à forma como são articulados. Contudo, Fónagy defende que, de uma forma ou de outra, os três sons referidos estão ligados ao processo da sucção. Todos estes fonemas, quando realizados em termos sonoros, mobilizam movimentos fisiológicos semelhantes aos mobilizados quando o bebé mama. O caso do **M** (consoante nasal bilabial) é particularmente evidente: realiza-se por via de um movimento labial, acompanhado de uma relaxação do véu palatino, tal qual o movimento feito pela criança quando suga o leite materno, o que lhe permite em simultâneo beber o líquido e respirar sem ter de largar o mamilo. Daí o som anasalado deste fonema.. Também no caso do **L**, a semelhança é clara: a realização sonora do **L**, dá-se através de um movimento da língua, que desliza suavemente pelos alvéolos superiores do palato. Na sucção, este movimento acontece também, de forma periódica.

Como já se disse, nem sempre os estudos realizados pelo autor, confirmam estas especialidades, sabendo-se apenas com segurança da existência de uma correlação forte entre os sons doces e o grau de satisfação do bebé, e uma correlação igualmente forte entre o mal estar

geral da criança e o aparecimento das consoantes ditas duras, particularmente as oclusivas laríngicas. Porém, quer no caso do M, quer no caso do L, existe o tal movimento palatino, sendo que a palatalização é frequentemente considerada uma atitude doce nas diversas línguas. Sabemos que a palatalização das consoantes é um movimento corrente na primeira infância, o que, segundo o autor, se explica pela prevalência da pulsão oral. Não só verificamos atitudes de palatalização por parte dos adultos, em contextos íntimos, de conversas ternas, como se pode observar por vezes uma espécie de regressão a este estado de articulação linguística em crianças de idade mais avançada, quando em situações particulares. Fónagy dá alguns exemplos observados nos seus filhos. Por exemplo, Eva de 7 anos, palataliza quando sente que o seu irmão Peter, de 5 anos, está a ser favorecido em algo; Peter por sua vez, palataliza quando pede algo aos pais que sabe antecipadamente que não vai receber, ou quando quer para si um qualquer privilégio relativamente à sua irmã. Para Fónagy, estas regressões, quer feitas pelos adultos, ou pelas crianças, revela uma vontade de regressar a estados mais precoces do desenvolvimento, conotados com maiores níveis de satisfação – particularmente uma satisfação oral.

3.2. Os representantes sonoros da pulsão parcial uretal

Não é fácil encontrar correlação estatística entre a presença da pulsão parcial uretal e a alta frequência de certos fonemas na linguagem infantil, como são o caso do S e do CH, e da sua associação e presença nas onomatopeias ligadas à micção. Contudo, é um facto que essa presença, bem como a sua associação à micção, pode observar-se com frequência.

Os sons do S e do CH denominam-se comumente como **sons constritivos linguais**. Realizam-se através da formação de um canal formado pelo dorso da língua e os incisivos inferiores, por meio do qual passa o ar. Quando se pronunciam, forma-se uma caixa de ressonância atrás dos incisivos, onde estão situadas as glândulas sublinguais, canal sempre húmido que fica preenchido pelo ar que o atravessa. Para podermos associar este movimento

articulatório com algo de carácter uretal, adoptamos (conforme Fónagy (1970) a posição de I. Hollós , que considera a hipótese de haver uma representação inconsciente do pénis e clítoris, enquanto órgãos, associados à língua. Esta analogia morfológica, sobretudo no que respeita ao pénis e à língua, deve-se ao facto de serem os únicos músculos do corpo ligados a um só osso.

Relativamente ao elemento sonoro destes fonemas, Hollós remete-nos para a possível associação destes sons – som chiante, no caso do CH, e sibilante, no caso do S – com o acto de verter um líquido no fogo, imagem que representa um tabu, um interdito. Lembra-nos do Gigante de Rabelais (Gargantua), que revive precisamente esse acto ancestral ao recorrer a este meio natural para apagar um incêndio, ou a personagem Gulliver, que salva o palácio da Rainha, de ser devorado pelas chamas, também por via do acto de urinar. O fogo, representa o calor materno, e “l’acte d’uriner dans le feu est donc un crime de «lése-majesté»” – um crime maior, contra a figura materna, que poderá custar a morte. Deste modo, os sons S e CH, poderão conter uma alusão secreta, inconsciente, a este acto.

3.3. Os sons duros e as energias pulsionais agressivas

Como representantes dos sons ditos duros, temos as **consoantes oclusivas – B, P, D, T, G e K**. “A articulação destas consoantes implica um fechamento completo dos articuladores, impedindo a passagem do ar pelo canal bucal. Se o véu palatino estiver levantado e encostado à parede da faringe, o fluxo de ar sofrerá uma obstrução completa, formando-se uma oclusiva oral (ou não-nasal) cujo som correspondente se produz logo que os articuladores se afastam”. (Mateus, M.H; Andrade, A .; Viana, M.C.; Villalva, A . 1990, pp.48)

Pelo que acabámos de referir, percebemos com Fónagy (1970) que estes fonemas se realizam através de gestos articulatórios particulares, que segundo o autor podem ser interpretados ao nível inconsciente como similares a uma actividade agressiva: a pulsão agressiva dirige-se ao canal da fala, a frase é como que rasgada, dita em pedaços e em “rajadas” de ar não

contínuo. Desta forma, a realização destes fonemas implica também uma tensão muscular precisa da língua e do aparelho fonador, particularmente ao nível da glote. Alguns destes movimentos de tensão podem ser observados também nos estados de cólera, donde decorre mais uma vez a sua associação à agressividade. Também se observam alguns movimentos equiparados, nos estados de vômito – atitude de repulsa, de rejeição de algo (maioritariamente ligada ao alimento) –, bem como na tosse, que tem como função expelir (rejeitar) e impedir a entrada no aparelho respiratório, de corpos estranhos, indesejáveis.

Por fim, I. Hollós (citado por Fónagy (1970), elaborou a hipótese do investimento anal das oclusivas posteriores (velares) que estão na base da linguagem infantil como testemunha um certo número de palavras estudadas em várias línguas. Essas palavras que contêm oclusivas velares designam frequentemente objectos pertencentes a uma esfera semântica dominada pela pulsão anal. Segundo Fónagy, esta hipótese é fortemente reforçada pela relação funcional existente entre os dois esfíncteres – gástrico e glótico, relação mediada pelo músculo do diafragma. O já referido fechamento da glote proporciona em simultâneo uma pressão sobre o diafragma, e indirectamente, sobre os intestinos. Para corroborar esta ideia, acrescenta-se o facto observável na clínica médica dos laríngectomizados. Estes doentes, costumam apresentar no início da sua nova condição, dificuldades na evacuação, devendo servir-se também de uma placa substituta das cordas vocais. Segundo o autor, esta analogia explica porque é que a libido anal se desloca facilmente do esfíncter anal para o glótico. Esta transferência é também referida por Freud no estudo dos casos de afonia.

Em síntese, a dureza associada às consoantes oclusivas teria uma dupla motivação: num plano pré-consciente, pela contracção muscular que provoca na sua realização; num plano inconsciente, pelo investimento anal do esfíncter glótico. Complemente-se ainda este pensamento com um terceiro elemento, relativo à masculinidade também associada a estas consoantes, por oposição às consoantes doces e às vogais, consideradas mais femininas. A forte

contração muscular das primeiras, pode corresponder a uma atitude masculina de combate. Ao mesmo tempo, parece haver uma ligação estreita entre a pulsão anal e o sexo masculino, e a pulsão uretal e o feminino. “Les filles se mouillent”, segundo um ditado húngaro – “As raparigas molham-se”, estando este molhar também associado à palatalização, curiosamente.

3.4. Os sons erécteis

O som correspondente à consoante R é considerado o principal representante da pulsão genital masculina.

O carácter viril associado ao som do R foi já testado e confirmado. Por exemplo, um estudo realizado com crianças de idades compreendidas entre os 4 e os 6 anos, revelou que maioritariamente as crianças diziam que o R era “um senhor” e o L uma “dama”. Um outro trabalho ainda, realizado por Fónagy, feito com 40 adultos de nacionalidade húngara, aos quais era pedido que associassem os fonemas R e K, a algumas características de personalidade pertencentes a duas personagens criadas. Uma personagem, cujo carácter era mesquinho, maligno, fanático da ordem, pedante; e outra, que correspondia a um homem elegante, enérgico, de ombros largos e óptimo corredor. Dos 40 inquiridos, 92,5% identificaram o R ao “Don Juan” e o K ao pedante.

Verifica-se ainda uma maior predominância do fonema R em poemas de carácter erótico, quando comparada a sua distribuição de frequência em poemas de conteúdos afectivos ternos, e inspirados em amores platónicos.

Fónagy acentua que o R é considerado também, e mais uma vez por I. Hollós, um som eréctil, fálico. Ao nível pré-consciente, pela associação da língua com o pénis (visto a articulação deste fonema ter que ver também com uma forte pressão exercida nos músculos da língua, sendo esta o centro deste som), ao que se junta agora a erectalidade da mesma, posta já em relevo por Augusta Bonnard, em 1960, a partir da verificação da substituição do pénis pela

língua em práticas sexuais consideradas perversas. Hollós refere-se ainda à coincidência cronológica que se verifica na aquisição da articulação deste fonema pelas crianças. O som do R é o último a figurar no repertório da linguagem infantil, por volta dos 4 aos 6 anos de idade, altura em que será fácil deslocar (transferindo) a libido pertencente à genitalidade para a fala. Nas línguas em que o R figura como fonema (como é o caso da língua portuguesa), assiste-se em alguns casos a um retardamento do uso deste som por parte de algumas crianças, bem como a substituição do fone R pelo fone L (fonema já referido não só como estando associado à oralidade, como também por ter características femininas), o que segundo os autores referidos, poderá ser interpretado como sinal de dificuldade na resolução do conflito edipiano nos rapazes. Por outro lado, e porque estes defeitos de linguagem são mais frequentes nos rapazes do que nas raparigas, também se poderá associar a não-aquisição do R com o medo da castração (que, como sabemos, é vivido de formas diferentes pelos dois sexos). Estas ideias reforçam pois, o carácter genital deste som, e a sua associação inconsciente ao sexo masculino.

Finalmente, é curioso observar ainda que tanto a consoante L como a R, são consideradas pelos gramáticos, consoantes líquidas. São portanto, pertencentes à mesma categoria fonológica. Porém, é precisamente a ausência da componente agressiva que distingue a líquida L da R. Em termos articulatórios, ambos os fonemas são realizados de maneira semelhante, com um toque leve da língua nos alvéolos superiores do palato, permitindo a articulação de ambos os fones uma passagem de ar contínua, sem interrupções (que justifica que ambos sejam fonemas ditos líquidos). Por outro lado, estas duas consoantes estão também ligadas pela forma como costumam ser adquiridas na linguagem infantil: o R normalmente provém do L, que nos dois primeiros anos de vida é usado para representar ambos os sons.

2.

Elementos acústicos da Prosódia - Ritmo: acentuação; Melodia: entoação

Ainda referenciados em Ivan Fónagy (1971), destacamos agora alguns elementos acústicos da prosódia, sobretudo os parâmetros que se prendem com **o ritmo e a melodia, e que são a acentuação e a entoação**. Estes são elementos de carácter sonoro (acústico), fundamentais na construção e organização das sílabas, palavras e frases, com importância na expressão dos conteúdos emocionais e afectivos, inseparáveis da função comunicante da linguagem falada. São ao mesmo tempo, parâmetros essenciais nas construções do discurso musical e por isso, tentaremos perceber as possíveis relações entre eles quando se trata da sua utilização na linguagem verbal e na linguagem musical.

“O ritmo diz respeito à organização temporal dos sons e pode ser definido como a **alternância regular de tempos fortes e fracos** (ou de batidas proeminentes e não-proeminentes). A alternância de elementos proeminentes e não-proeminentes, desempenha um papel importante no agrupamento dos segmentos em sílabas, das sílabas em palavras e das palavras em frases.” (Mateus, M.H; Andrade, A .; Viana, M.C.; Villalva, A . 1990, p.211)

Ambas as linguagens têm lugar no decurso do tempo, e o ritmo, quer na linguagem falada, quer na musical, desempenha um papel fundamental na organização do discurso, por permitir diferenciar os vários elementos de que se compõe, tornando-os identificáveis quanto à sua natureza, e quanto à função que ocupam. O ritmo, por outro lado, imprime a cada um dos discursos, uma dinâmica de movimento, e revela em simultâneo, essa mesma dinâmica que lhe é subjacente. Ambas as linguagens podem ser encaradas, pois, como uma sucessão de movimentos; no caso da linguagem falada, movimentos de abertura e fechamento do aparelho vocal, que estão associados à produção de segmentos com diferentes graus de energia e que, de

um ponto de vista acústico, se caracterizam por diferentes graus de proeminência (de destaque). Desta forma, as vogais são consideradas os elementos de maior proeminência na linguagem falada. Por sua vez, a sílaba, é considerada uma unidade rítmica, construída em torno de um centro (ou núcleo, que normalmente é uma vogal), que lhe confere também o seu nível de energia. Em função deste nível energético que comporta cada um dos elementos silábicos da frase, dizemos que a sílaba é portadora de acento, pelo que **a acentuação é o principal parâmetro do ritmo na linguagem verbal. O acento reforça a importância e a dinâmica do ritmo, dotando-o de vida expressiva.**

De acordo com Fónagy (1971), e devido ao que tem sido investigado nas últimas décadas sobre os processos fisiológicos envolvidos na articulação da linguagem falada, é possível conhecer bem a forma como são articuladas as sílabas acentuadas e a projecção acústica dessa acentuação. Desta forma, sabemos que as sílabas acentuadas são sempre produzidas por um esforço particular dos músculos do aparelho fonatório, em particular dos lábios e da língua, em conjunto com uma contracção mais forte dos músculos do aparelho respiratório. Todo este conjunto de músculos que se contrai, que põe em relevo a sílaba acentuada, começa fisicamente por se contrair da mesma maneira, muito antes da aquisição da linguagem (antes do nascimento da palavra) – sempre que é necessário exercer uma pressão directa ou indirecta sobre o aparelho intestinal, para que se opere a defecação. Nesta sequência, **Fónagy defende que a acentuação silábica , enquanto processo fisiológico, aparece como um reflexo invertido da imagem da defecação.** Uma mesma pressão, serve na linguagem falada para ejectar, em vez de substâncias físicas, substâncias desmaterializadas (sendo as palavras, possíveis substituições do produto fecal, conforme Ella Freeman Sharpe (1940) referida por Fónagy (1970), p.546)), no entanto, com um movimento oposto da glote – na defecação, a contracção muscular produz um fechamento da glote, que impede a saída do ar, mantendo a pressão; na palavra, a mesma contracção muscular produz a abertura da glote, facilitando a passagem de ar necessária à

articulação do som. Este processo de acentuação costuma ser acompanhado também por um “endurecimento” das consoantes, pelo que ao nível inconsciente, “L’accent dynamique – qui éjecte, *ex-prime* une masse d’air usé à travers le sphincter glottique – et le *durcissement*, l’allongement des consonnes constrictives et occlusives – c’est-à-dire le prolongement de la *rétenion* – ne sont pas que deux aspects du même phénomène ». (Fónagy, I., Idem, p. 546)

O ritmo condensa as qualidades do tempo no qual decorre o discurso, ou seja, refere-se não só à distribuição dos tempos fracos e fortes (por via da articulação acentuada dos elementos do discurso), como á duração de cada um deles, em cada momento – se são sons longos ou curtos.

Na sequência do que acabámos de expor, o autor defende a presença de uma base pulsional sádico-anal no processo da acentuação. O destaque dado a uma sílaba ou a uma palavra, no discurso falado, equivale ao alto valor que a criança dá ao produto da sua expressão intestinal. A acentuação, na sua função demarcativa – pela divisão que provoca do canal falado -, pode ser reenviado para a articulação do produto fecal; assim como a sua função de conferir lógica ao discurso, pode ser reenviada para o estabelecimento da ordem do caos, numa atitude de transformação reactiva do jogo proibido, sujo.

No que concerne à **melodia**, ela condensa os elementos da intensidade com que os sons são articulados, e o timbre com que são ditos. Por essa razão, dizemos que a entoação (que no fundo, não é mais do que o agrupamento destas duas qualidades) é o principal parâmetro da melodia, que por sua vez, confere valor expressivo ao discurso. O ritmo também confere valor expressivo ao discurso, contudo, é um valor associado à lógica e organização do mesmo. A melodia dota o discurso de um valor emocional e afectivo.

Em termos fisiológicos, a articulação melodiosa da linguagem falada, prende-se mais com a dinâmica de tensão ou relaxamento das cordas vocais, enquanto é produzido o discurso. Por

essa razão, a melodia decorre directamente da articulação da voz (enquanto movimento exclusivo das cordas vocais). A voz é a base da fonação normal, e inicia-se com as vocalizações no recém-nascido. O movimento de tensão/relaxamento das cordas vocais para a produção das vocalizações, “... est le *premier mouvement rigoureusement périodique* déclenché par une activité musculaire dirigée, volontaire. Ce mouvement vibratoire est perçu, d’une part, comme sensation musculaire, et d’autre part comme sensation auditive. La haute *régularité*, la périodicité jouent visiblement un rôle très important » (Fónagy, (1971) p. 557) A voz cantada, que se distingue da falada, pela diferença que apresenta na sua regularidade, e portanto, na regularidade da curva melódica, produz uma sensação particularmente prazerosa. A melodicidade da voz cantada, confere uniformidade ao discurso, tornando-o mais curvilíneo e de descodificação mais fácil, pelo agrupamento dos elementos constituintes do mesmo discurso em estruturas mais amplas e distintas. Desta maneira, a melodia (e a melodicidade da voz cantada) está associada no bebé, à satisfação, ao bem estar, sendo a voz cantada uma das primeiras descobertas da criança. Por estas razões, enquanto o ritmo, bem como a articulação de cada fonema individualmente (conforme discutimos acima) se ligam inconscientemente às pulsões, a melodia é um parâmetro essencialmente associado à expressão da emoção e do afecto (que em si mesmos, também poderão ser representados como unidades mais amplas do que a pulsão, na economia mental). São associados à melodia, por exemplo a expressão da ternura, da cólera, da alegria...

Intermezzo 4

Reflectamos um pouco sobre as proximidades e distâncias do discurso musical e verbal, no que respeita aos elementos acima considerados.

Na linguagem verbal, sabemos que a unidade mais pequena é o fonema, que por processo de agrupamento dá lugar na prosódia às sílabas, palavras e frases. Na música, um dos

germes da construção fraseológica (para nos atermos apenas a um *mainframe* composicional tradicional) é a nota. Contudo, não associamos o fonema à nota, enquanto unidades pequenas do discurso.

Numa aproximação grosseira, mas tentadora, começamos sim, por associar a posição da nota, no motivo musical, à posição da sílaba na estrutura das palavras. A díade consoante/vogal silábica, poderia corresponder ao conjunto duração/altura que, em fusão, define uma nota. O facto de os dois elementos da sílaba (quando complexa) se sucederem (no tempo ou no espaço, conforme dita ou escrita) e de a conjunção da altura e da duração na nota ser feita no mesmo e preciso instante, dá à linguagem musical uma condensação e concisão que facilitam uma apreensão de si, pelo espírito, mais imediata (e porventura mais intuitiva) do que a linguagem falada. No entanto, esta equivalência sílaba-nota constitui apenas a fronteira (o limite tangencial) entre as duas linguagens. Os caminhos bifurcam-se quando tentamos encontrar em cada uma, a manifestação estrutural mais próxima do fulcro pulsional. Nessa viagem (em sentidos opostos de complexidade) caminhamos da sílaba até ao fonema na linguagem verbal (numa atitude desconstrutiva) e, da nota para o intervalo (com possibilidades expansíveis ao acorde), na musical. Uma possível representação gráfica seria a de um cone seccionado a meio, por um plano horizontal (sílabas-notas, cada uma numa das faces do plano) em cujo vértice estaria o fonema (do lado da sílaba, obviamente), e em que o intervalo musical constituísse a base. A visualização desta representação cónica conduz-nos à assunção da hipótese de o intervalo musical poder constituir uma projecção exponenciada no sentido, das pulsões inerentes aos fonemas (observação esta, de carácter especulativo, apenas derrubada por um trabalho árduo na análise exaustiva dos elementos abordados, tarefa inadequada neste trabalho). Em termos metafóricos, na linguagem correntemente usada a propósito dos elementos constituintes da música, são os intervalos e os acordes, que costumam ser caracterizados por metáforas como vazio/cheio, claro/escuro ...

Neste falso par fonema-intervalo (falso pela oposição sugerida), podemos apontar ainda uma outra diferença estrutural relevante: a forma como Fónagy faz relacionar cada pulsão a cada conjunto de fonemas, só é possível (para ser legítima) pela diferença nuclear, essencial, existente entre os fonemas. Por outro lado, no caso intervalar, cada intervalo só se distingue de outro apenas por uma diferença de grau numa escala de proporções única, ou seja, os intervalos podem apenas ser maiores ou mais pequenos em distâncias medidas numa escala de frequências (pontos mais ou menos distantes entre si, numa única grandeza). Um R e um M, têm formas de articulação não redutíveis por se encontrarem em estruturas de articulação diferentes (como estradas paralelas). Uma terceira maior (3ª M) e uma quinta perfeita (5ª P), são redutíveis na medida em que podemos aumentar a terceira para uma quinta, pela operação de multiplicação da mesma unidade de grandeza (frequência). O veículo de transporte da pulsão ao intervalo não é o modo de articulação, mas o seu estatuto de consonância/dissonância (qualidade que foge, escapa, contorna o limite da grandeza material, em frequências, que define cada intervalo). Talvez, para uma maior fidelidade às metáforas já correntes na linguagem musical, devêssemos (na associação do material pulsional aos intervalos) elaborar de início um vocabulário diferente do que Fónagy sugere, já que, é menos comum falar-se de qualidades como doce, duro, etc, na classificação dos intervalos. Este seria um caminho que nos parece, porém, legítimo a apontar como terreno virgem, mas fértil.

Os binómios ritmo/acento, melodia/entoação, parecem-nos mais naturalmente unidos entre as linguagens, se bem que de uma forma mais restrita, e portanto de maior fragilidade teórica. A música usa os seus elementos constituintes de uma forma demasiado dependente do Estilo, da sensibilidade autoral, da Época, para que tais elementos se possam aprisionar numa equivalência sólida e coerente com a permanência estrutural da linguagem verbal. É mais movediço o terreno das associações directas entre elementos de nome semelhante. No entanto,

não deixa de ser verdadeiro que também na linguagem musical, quer o ritmo, quer a melodia, são parâmetros fundamentais na organização do discurso, cuja função pode muito bem ser similar em ambas as linguagens. Também na linguagem musical, o ritmo organiza o discurso diferenciando os vários elementos, ordenando-o no tempo em que decorre, e enfatizando, destacando (nomeadamente por acentuações) alguns elementos do conjunto de todos. No discurso musical, também é o ritmo que lhe confere um carácter enérgico. Por sua vez a melodia, tem exactamente a função de tornar a ideia subjacente à elaboração discursiva, clara, fluida, perceptível, intencional no sentido.

Vens de noite no sonho
sem pés
entre páginas
de gasta paciência
quando a música findou
e teu sorriso se desfez
como um grão de pólen.

Vens no veneno oculto
de meus dias
no silêncio
dos meus ossos
devagar
arrastando em queda
o nosso mundo.

Vens no espectro
da angústia
na escrita
inquieta
destes versos
no luto maternal
que me devolve a ti.

A escuridão desce então
sobre o meu corpo
quando o rosto da morte
adormece na almofada.

(Ana Marques Gastão, *in* Nocturnos)

Quatro***O Mundo Sonoro e a Psicopatologia*****1.**

Partindo de tudo o que já dissemos sobre o mundo dos sons e da sua importância para o ser humano, seria uma tarefa árdua a que teríamos neste momento, se nos dispuséssemos a reflectir acerca das áreas em que poderíamos associar perturbações da relação precoce do bebé humano com o som, e o seu reflexo nas organizações psicopatológicas e situações associadas. Não é o que faremos. Contudo, parece-nos inevitável num trabalho como o que propomos, tecer algumas considerações a respeito desta área do conhecimento psicológico, uma vez que o que vamos sabendo e conceptualizando sobre o mundo dos sons, nos pode ajudar a compreender também algumas situações clínicas, tanto quanto algumas dessas mesmas situações nos poderão ajudar a nós, na construção do conhecimento que queremos alcançar.

Começando mais uma vez referenciados em Anzieu (1979), e com base num caso que relata da sua experiência analítica, percebemos o quanto é importante em psicoterapia, sermos criativos na forma de estar com os pacientes, estando atentos a formas outras de ouvir o que nos dizem, e não descurando tanto quanto nos for possível, nenhuma hipótese compreensiva que nos possa ocorrer. No caso referido pelo autor, e após largos anos já de análise, Anzieu apercebeu-se de que haviam zonas do mundo interno do paciente que não tinham sido acessíveis até aí, sem que se pudesse com a “facilidade” habitual compreender porquê, nem quais os conteúdos que lhes estavam associados, apesar dos enormes progressos que ambos tinham conseguido com a relação estabelecida. A certa altura o paciente referiu que falar com o terapeuta, por vezes era como falar com um vizinho ou com a própria mãe. Sentia que o analista

lhe tinha dado muito, que o fazia sentir mais prazer por estar vivo (tanto que não faltava a nenhuma sessão analítica), contudo, um obstáculo importante continuava entre os dois: com frequência, ele não entendia o que o analista lhe dizia, nem se lembrava do que falavam. Ele parecia não **ouvir** (acusticamente falando) o analista, mas não tinha sido capaz até aí, de verbalizar isso, sentindo apenas a cabeça vazia. Nessa altura Anzieu ficou perdido, pois acreditava que as capacidades do paciente para pensar estivessem mais desenvolvidas. Perguntou-lhe então se ele se lembrava de como a sua mãe costumava falar-lhe quando criança, suportado na hipótese de que o paciente teria sido envolvido por um “banho negativo de palavras”. O paciente começou a associar sobre isso, quando até aí, não tinha dito uma palavra que fosse sobre o assunto. A voz da sua mãe era rouca e áspera, oscilando desta maneira consoante os seus próprios estados de espírito. Para além disso, a mãe era incapaz de expressar o que sentia bem como de intuir o que os outros sentiam. Nunca revelava o que gostaria que acontecesse, nem o que experimentava internamente, tendo isso como resultado o desenvolvimento nos outros de uma atitude irónica e irritada para com ela. No fundo, esta mãe tinha sido incapaz de falar com o seu filho, numa linguagem em que ele se pudesse reconhecer. Por outro lado, e mais grave do que isso, Anzieu percebeu que esta forma acústica de estar da mãe, teria sido responsável por uma falta de estimulação psíquica no seu bebé, indispensável para que ele próprio pudesse auto-estimular-se mentalmente e assim desenvolver as competências cognitivas necessárias (mais precisamente, e neste caso, o desenvolvimento das estruturas pré-linguísticas).

Didier Anzieu (Idem) fala-nos pois, dos **defeitos patogénicos do espelho sonoro**: a) **A dissonância** – acontece quando a resposta sonora que é emitida pela mãe não está de acordo com o que o bebé sente, expressa ou espera; b) **A brusquidão** – que se prende com o timbre sonoro com que a mãe responde acusticamente. No caso do paciente referido, este timbre era oscilante, indo de um extremo a outro de entoação, tornando-se incompreensível para a criança;

c) **A impessoalidade** – quando a mãe não comunica à criança o que ela verdadeiramente sente, nem o que a mãe sente relativamente a ela. A mãe pode falar na presença da criança, mas nunca sobre ela. Mais uma vez suportados no caso apresentado, a criança não se sentia segura sobre o seu próprio self, uma vez que sentia que para a sua mãe era apenas uma “máquina” a manter, mais do que um corpo vivo e do que uma pessoa que sentia. O banho negativo de sons (palavras) que envolvia o paciente mostravam-lhe que nada significava para a sua mãe, para além de o ter impedido de se desenvolver nas tais competências de auto-estimulação que não lhe permitiam no presente, pensar, associar e verbalizar de forma espontânea o que sentia.

Estas considerações tecidas por Anzieu remetem-nos de imediato para um caso nosso, de uma mulher de 31 anos, em psicoterapia desde 1997, à qual foi diagnosticada uma esquizofrenia paranóide. Chamemos-lhe Alice. Como a maioria destas Alices, também a nossa não foi exceção no que respeita à produção de alucinações auditivas, bem como nas dificuldades de simbolização, de construção de um pensamento verdadeiramente articulado com o que sentia, para além do acesso à construção de um pensamento organizado (não confuso), entre outras dificuldades que apresentava quando a conhecemos. Em conjunto com o autor, enfatizamos a forma como Alice sente que a sua mãe fala consigo: por vezes de forma brusca, muito impaciente (quando precisava que lhe falasse calma e suavemente), e sobretudo sempre desencontrada com o que lhe tenta transmitir verdadeiramente, mostrando-lhe que não a compreende bem, e que não se consegue identificar com ela no que respeita aos seus sentires. Por vezes, Alice refere que a mãe a faz ficar confusa com as respostas que lhe dá, fazendo com que ela própria se perca em si mesma e fique sem rumo – incapaz de ordenar e organizar os seus pensamentos, e de os articular com o que sente e com o que significam para si. Também se queixa da desvalorização constante da sua pessoa, desvalorização que a mãe realiza verbalmente. Raramente a mãe de Alice a elogia ou lhe reconhece alguma coisa boa. De acordo com Anzieu,

este ambiente sonoro, fruto de uma conjugação fonética e semântica realizada em *double-binds*, sentida pelos pacientes como muito severa é efectivamente algo que marca o contexto sonoro em que crescem os esquizofrénicos, uma vez que lhes fica interdita a possibilidade de se desenvolverem nos parâmetros acima referidos. No fundo, a Alice que conhecemos, bem como as outras Alices, formou a sua personalidade imersa num contexto sonoro desconcertante.

Contudo, a nossa Alice conta ainda na sua história pessoal com algo particular, que até hoje, nos faz acreditar na singularidade do seu caso. Pouco tempo após o seu nascimento, foram detectadas anomalias nas suas cordas vocais (o que posteriormente, a levou a ter de se sujeitar a intervenções cirúrgicas para resolver o problema em questão). Este facto, alterou ainda mais significativamente o seu precoce ambiente sonoro. Alice não podia produzir de forma normal o seu choro, nem as vocalizações habitualmente produzidas pelos bebés, uma vez que as suas cordas vocais apresentavam uma espécie de colagem, que inclusivamente a sufocava. Por sua vez, seria certamente mais difícil para a sua mãe chegar a ela, ao que sentia, ao que precisava e a quem era. No início do nosso trabalho terapêutico com Alice, assistimos com muita frequência às suas preocupações quanto à normalidade da sua voz. Por vezes, Alice gravava-a numa cassete de áudio, e ouvia-a posteriormente para se certificar de que era normal. Todavia, pela distorção natural que este tipo de veículo provoca, Alice não se reconhecia, e ficava extremamente ansiosa e triste, recuando então na participação falada das sessões. Algumas vezes, as alucinações auditivas sucediam estas experiências, tendo um carácter desvalorizante de si, ouvindo vozes que a chingavam, humilhavam, diziam que era feia, anormal ...

Com este comportamento, Alice parecia querer dizer-nos que para si, **o seu Eu era a sua voz**, e que, tal como a sua voz não era normal, também ela não seria. Alice procurava-se no som da voz que produzia, no entanto, ao encontrar uma voz distorcida, reproduzia provavelmente a dissonância que encontrava na forma como a sua mãe lidava com ela enquanto criança, bem como o desconcerto sentido dentro de si pela emissão aprisionada da própria voz.

Por outro lado, talvez Alice nessa altura de início de estabelecimento da relação connosco, nos quisesse revelar a vontade que tinha de comunicar através do som produzido pela voz, tal como fazem todas as pessoas “normais”, buscando algumas vezes de forma directa, a nossa valorização do registo sonoro em que se expressava.

Mais recentemente, e no final de uma semana em que não podemos estar presentes em todas as sessões que havíamos marcado consigo (facto que a deixou particularmente angustiada), Alice contou-nos que tinha recusado um convite para ir almoçar com os seus colegas de trabalho, e que percebia que o tinha feito porque o restaurante era longe dali, e aquelas pessoas lhe eram de alguma forma estranhas. Não se sentia segura por ter de se afastar do local onde habitualmente almoça, para além de que, por vezes, não percebe o que os outros colegas lhe estão a dizer. Ouve-os de facto a falar, mas não entende o que lhe dizem, e fica muito ansiosa. Pensámos que se estaria a remeter internamente para vivências anteriores, e sugerimo-la a “procurar para trás” em busca de situações em que possa ter sentido isso. Ela recuou espontaneamente, pela primeira vez desta forma, até ao tempo em que fez as tais intervenções cirúrgicas, lembrando-se que também aí, estava longe de casa, entregue a pessoas estranhas, e que ouvia os médicos e enfermeiros a falar, mas não entendia o que diziam. Lembrou-se ainda de ouvir uma enfermeira dizer a seu respeito que era uma menina que se portava muito bem: estava sempre muito caladinha! Alice lembra-se de que só se sentia tranquila quando ao acordar das anestésias, via os pais a seu lado – querendo com isto dizer, que agora estaria menos angustiada, porque também nós tínhamos voltado e estávamos cada vez mais e mais disponíveis para a ouvir - ajudando-a a deixar de estar calada, ajudando-a a existir ...

Pensamos que o caso de Alice é revelador da forma como o espelho sonoro pode efectivamente tornar-se num espelho patogénico, afectando em casos como este, o desenvolvimento mental a vários níveis. Temos observado ao longo do tempo, uma vontade crescente da sua parte para conversar, comunicar falando, o que lhe torna possível uma cada vez

maior noção de si própria, uma maior auto-confiança com um retorno da confiança na vinculação ao outro, e com uma consequente optimização da desenvoltura com que se movimenta no espaço interno/externo e relacional, bem como na sua cada vez melhor capacidade para pensar.

Ainda que possa ser considerado abusivo da nossa parte, a verdade é que no caso de Alice, pensamos que a situação de fragilidade mental em que se encontra, se deve de facto a esta distorção do espelho sonoro (alo e auto sonoro) precoce, que no seu caso foi particularmente perturbador.

2.

Outra situação da patologia que nos desperta a atenção é o **Autismo**, ainda que de forma diferente das situações anteriores. Sabemos que o mundo autístico é um mundo imensamente complexo, no qual temos as maiores dificuldades em entrar. Porém, vários são os estudos que nos dão conta da sensibilidade particular apresentada por pacientes autistas ao mundo dos sons, com especial ênfase ao mundo dos sons musicais. As técnicas terapêuticas realizadas com suportes sonoros, em especial a musicoterapia, são consideradas por alguns autores como técnicas particularmente indicadas para estes pacientes, exactamente porque consideram que a música – na sua actividade de escuta, de realização instrumental ou composição improvisada (livre) – facilita e fomenta o desenvolvimento de uma base relacional entre terapeuta e paciente, muitas vezes eficaz para permitir o “desbloquear” do desenvolvimento global destes pacientes, permitindo-lhes um percurso de vida bastante mais saudável.

Apesar de cada indivíduo autista ser um caso único (como qualquer um de nós), há determinadas características que são frequentemente identificadas como pertencentes a este tipo de patologia, e que de alguma forma a definem, permitindo inclusivamente o diagnóstico

diferencial. Destacamos dessas características, as seguintes: **manifestas dificuldades no manejo do relacionamento afectivo com o outro (mãe) desde tenra idade; desconhecimento manifesto da sua identidade (parâmetro avaliado consoante a idade do sujeito); resistência acentuada às mudanças, sobretudo no que se refere ao ambiente circundante, o que leva a que estes indivíduos recorram muitas vezes a comportamentos estereotipados, e ao apego a determinados objectos físicos, imutáveis, que manuseiam de forma ritualizada; dificuldades de sociabilidade, com conseqüente auto-isolamento; dificuldades na aquisição e compreensão da linguagem falada, donde decorrem problemas na comunicação; e dificuldades na apreensão global do mundo, com conseqüências ao nível das aprendizagens de forma ampla.**

Naturalmente que, todas estas características denunciam a fragilidade estrutural destes pacientes, bem como deixam claro que a constituição do seu aparelho mental está perturbado de forma bastante severa, tendo como resultado uma tradução global do “atraso” no seu desenvolvimento – estão afectadas as dimensões comportamental, cognitiva, afectiva e relacional. Não sabemos ao certo o que corre mal no processo da sua constituição, nem no seu conseqüente desenvolvimento. Contudo, sabemos que, como dissemos antes, os indivíduos autistas são bastante sensíveis ao mundo dos sons musicais, o que desde logo nos parece de relevante interesse para o nosso trabalho. Vejamos alguns exemplos de trabalhos realizados nesta área, e das suas principais conclusões.

No que respeita ao estabelecimento do contacto relacional/social, e à frequente resistência (rejeição) ao contacto físico dos autistas para com os demais, as técnicas usadas em musicoterapia, são consideradas como uma alternativa importante para que esse contacto com o outro possa ser retomado e suportado, uma vez que, logo desde o início do tratamento, o

contacto é mediado pela utilização de um instrumento musical. Thaut (1984) e Alvin, (1975), observaram que o manejo que permite a produção do som pelos instrumentos musicais, fascina os pacientes autistas, ao invés de os amedrontar, e permite-lhes progressivamente suportar um conjunto de momentos de partilha relacional, em que este tipo de objecto físico parece tornar-se um meio seguro para que a proximidade com o outro se torne possível, bem como o interesse num mundo exterior diferente daquele ao qual se costumam dedicar inteiramente. Alvin (1975), ao trabalhar com crianças autistas verificou isso mesmo. Lentamente, foi capaz de conduzir estas crianças para “fora delas próprias”, ao usar a música e a produção de som com instrumentos musicais, para desenvolver uma série de momentos relacionais que descreve nesta sequência: entre paciente e instrumento; entre paciente e o instrumento do terapeuta; entre o paciente e a sua música; entre paciente e a música do terapeuta; entre o paciente e o terapeuta, e entre o paciente e outros pacientes. De acordo com a autora, a partir do momento em que a barreira inicial de contacto é interrompida, e o contacto estabelecido, o musicoterapeuta pode tentar uma variedade de experiências estruturadas que continuem a captar a atenção destes indivíduos e a afastá-los do seu mundo ritualista e fechado. Como temos vindo a defender, somos levados a enfatizar mais uma vez, na sequência destas observações, que o som é um elemento fundamental na construção de vínculos, parecendo ser portanto, um meio capaz de conseguir fazer com que seja retomado esse registo relacional em pacientes com gravíssimas dificuldades nesta área, cujo acesso e vivência é indispensável à vida mental. Tal como a autora refere, o que aqui tem particular importância é o facto de através da produção de sons nos instrumentos, a barreira de contacto ser restabelecida (não só a barreira de contacto com o outro, mas a que existe no contacto consigo próprio). Nesta medida, os autores referem que a musicoterapia se mostra capaz de ser progressivamente um óptimo meio de ensino de competências sociais a estes pacientes por via de *social skins*. À medida que os pacientes se vão tornando mais participativos nas actividades musicais, os terapeutas observam que estas competências de realização se vão

generalizando a outras actividades – como por exemplo, tarefas simples do dia-a-dia em que passam a participar de forma mais activa e espontânea.

Uma outra área na qual os pacientes autistas parecem sair bastante beneficiados com o tratamento pelas técnicas da musicoterapia, é a da comunicação, quer verbal, quer não verbal. As dificuldades apresentadas por estes pacientes nesta área, parecem assentar sobretudo na sua incapacidade de manipular e usar símbolos acedendo às representações simbólicas. O indivíduo autista parece incapaz de “ver e ouvir” mentalmente alguma coisa que não esteja imediatamente presente no meio. A linguagem, um sistema verbal simbólico, permanece largamente desusado e incompreendido, observando-se com frequência o mutismo, e a produção de um discurso não comunicativo ou isento de verdadeira intenção comunicativa. As técnicas de musicoterapia podem, na área da comunicação, ajudar os pacientes autistas no desbloquear do processo de produção de vocalizações, que posteriormente levarão à formulação do discurso, estimulando os processos mentais no que respeita à conceptualização, simbolização e compreensão da linguagem (Thaut, 1984). Num nível básico, o musicoterapeuta trabalha para desenvolver e suportar o desejo de comunicar. O acompanhamento improvisado das expressões habituais do indivíduo, pode demonstrar-lhe a possível relação comunicativa entre um som musical particular e um comportamento seu, ou com algo que esteja a sentir. Os autores observam que as pessoas autistas percebem esses sons e as associações simbólicas/representativas que lhes subjazem, mais facilmente do que as aproximações verbais.

À medida que o indivíduo autista começa a mostrar intenções comunicativas verbais e não verbais, bem como respostas às intenções do outro, a música pode ser usada para encorajar o discurso e as vocalizações. Alvin (1975) sugere também que aprender a tocar um instrumento de sopro, é equivalente a aprender a fazer vocalizações, fortalecendo a consciência e o uso funcional dos lábios, da língua e dos dentes no processo da comunicação

pela fala – permite não só o desenvolvimento do aparelho fonador, como particularmente o uso do que ele produz (a fala) como meio de expressão e comunicação.

No que respeita à área da motricidade, a musicoterapia tem-se revelado útil por exemplo na motricidade fina – o uso de instrumentos de baquetas, como é o caso do Xilofone, ou de teclas, como o piano, favorece o seu desenvolvimento, para além de reforçar a articulação entre o que se percebe e o que se faz (e vice versa). Por outro lado, estas experiências com instrumentos, facilitam uma abertura a novas experiências sensoriais integradas, uma vez que permitem aos pacientes autistas manterem um controle sobre a situação externa, ainda que seja um controle que, simultaneamente lhes estimula e desenvolve a curiosidade saudável pelo que é novo e dinâmico. Por exemplo, as actividades rítmicas e o movimento com música “*a tempo*” podem ser muito úteis nestes aspectos (Thaut, 1984)

O indivíduo autista pode começar por exercitar processos perceptivos, e aprender a relacionar estímulos tácteis, visuais e auditivos através da exploração manual de instrumentos musicais. A produção de um movimento adequado à música pode ajudar na integração da percepção táctil, cinestésica e auditiva, e na diferenciação do self/não-self. (Idem)

Em jeito de síntese percebemos, pelo que acabámos de referir, que as actividades sonoras musicais, realizadas com pacientes autistas em processo de tratamento pelas técnicas da musicoterapia, são capazes de restabelecer um contacto profundo, com a globalidade das suas personalidades. As competências de carácter cognitivo, bem como as de carácter comportamental e afectivo são de novo activadas, permitindo aos indivíduos, um recomeço da vida mental. Mais uma vez, destacamos o poder continente do som (e particularmente, do som musical), que nestes casos, confirma mais uma vez o seu poder determinante na constituição da mente humana, em todo o seu conjunto. Para além das competências enumeradas pelos autores,

que se veem recuperadas, assiste-se também a um progressivo desenvolver da criatividade destes pacientes, associada ao significado afectivo que conseguem imprimir às actividades realizadas, na relação com o outro.

Os sujeitos autistas representam em nosso entender, o negativo da fotografia do potencial que faz de nós seres humanos. Desta forma, eles representam também na sua patologia, a solução mais criativa de estar. E neste sentido, poderão estar do outro lado da linha que nos contém a todos, como indivíduos, em cujas pontas se encontram estes e os compositores, em lados diametralmente opostos, mas de solução igual.

exortação

morre-me, obra
deixa-me sucumbir no teu esplendor
não me deixes viver contigo
não suporto mais a leveza de viveres aqui

morre-me, dor

Jorge Pereira

Cinco

Sobre os Compositores e as Obras

1.

Temos vindo a defender até aqui um estatuto de distinção para a Música dentro do conjunto das actividades artísticas do homem. Dissemos já, que consideramos o material de que é feita, o som, dotado de qualidades continentais especiais, donde tem decorrido também a ideia de que a Música, quer para o compositor, o intérprete ou o ouvinte, se constitui pois numa Arte continente por excelência, capaz de nos transportar para dentro, para o fundo de nós, até às coisas mais essenciais, sem no entanto nos deixar cair na perdição, na loucura do saber.

Dissemos, em acordo com Kohut, que o contacto com o puro sonoro, pode ser traumático, pelo que estamos também de acordo quando nos diz que a Música é uma forma organizada de nos organizar face à vida e a nós mesmos. Quem compõe, parece-nos então digno de atenção especial. Afinal, pode ser quem primeiro está em contacto com a realidade profunda da condição humana, e a elabora para nós, ajudando-nos também a conhecê-la e a crescer com ela, com tudo o que ela comporta de bom e de mau. Dedicuemo-nos então a tentar compreender quem são, e o que os pode distinguir dos demais humanos.

A maior parte dos textos lidos por nós vindos da área da Psicologia ou da Psicanálise, quando fazem referência aos compositores, exaltam-lhe algumas características, quer sejam elas de ordem cognitiva, ou de ordem afectiva e emocional, que tentaremos passar de seguida em revista.

Os compositores têm uma capacidade particular de se movimentarem num percurso de vai-vem dentro deles próprios, regredindo mais vezes, e mais fundo. Por isso, são referidos muitas vezes como seres humanos capazes de preservar os seus sentidos em estado mais puro

do que os demais, o que faz deles capazes até à maturidade, de se servirem do sentido da audição, como principal veículo de ligação ao mundo interno e ao mundo exterior, o que sabemos, não acontece com a maioria de nós, que privilegiamos o sentido da visão. O nosso mundo é preferencialmente constituído de imagens, cores, palavras, de coisas concretas, palpáveis, definidas e definíveis. São essas as coisas que teimamos em dizer, nos oferecem em bandeja de ouro o mundo. São essas coisas as tais a que nos agarramos para nos mantermos organizados, para dizer que conhecemos, que sabemos, que somos. Pois! Vimos!

Ao mesmo tempo que os compositores se podem manter muitas vezes num estado labiríntico, pouco diferenciado, em que sujeito e objecto se confundem, e onde interno e externo não são mundos claramente diferenciados, estão mais tempo em contacto com o centro da rotunda onde se devem e podem escolher os caminhos a seguir, a experimentar. As interpretações teóricas acerca destes aspectos são variadas, podendo ser vistos como decorrentes de estruturas de personalidade pouco evoluídas, cujas características neuróticas se apresentem mais escassas (consideradas por vezes até como patológicas); por outro lado, existem as teorias geneticistas, que entendem tratar-se mais de dotes perceptivos excepcionais (com fundo genético e hereditário); até às tendências mais liberais (dizemos nós) que preferem entender a realidade psíquica dos compositores como algo complexo, global, composto de um conjunto de factores com uma dinâmica diferente daquilo que é habitual. **Martin Nass** (1993) é um autor que se inscreve nesta corrente mais “liberal”, com o qual nós empatizamos particularmente. Diz-nos ele que é necessário ter algum cuidado quando associamos determinadas características dos compositores a questões da Patologia, pois se existe produto criativo reconhecido por todos, então a doença estará longe daí. Citando de passagem Michel Foucault “... ali onde há obra, não há loucura; e no entanto a loucura é contemporânea da obra, dado que ela inaugura o tempo da sua verdade.” (*in* História da Loucura, p. 530). Para nós, é importante que se salve o

termo **lucidez** como fundamental, pois consideramos ser disso que se trata: **os compositores são, em nosso entender pessoas muito lúcidas, ou capazes de atingirem estados de lucidez maiores do que a maioria, sem se desorganizarem de forma adoecida, louca.** Porventura, isso passar-se-á com qualquer tipo de artista, como com os pensadores, filósofos... O nosso ênfase tem, no entanto, que ver (como já referimos antes) com a especialidade da matéria com que trabalham, que por sua vez, também faz com que cheguem a nós, através das suas obras de forma diferente dos restantes enunciados: de forma mais universal.

Ainda referenciados em Nass, vemos também por ele corroborada a ideia de que, nem sempre o agradável é o mais evoluído e o melhor, assim como, nem sempre o que tem origem em épocas mais tardias da nossa capacidade de pensar, tem forçosamente que ser mais desenvolvido, mais maduro, nem tão pouco mais saudável.

Sintetizemos pois, algumas das características apontadas a estes indivíduos, tal como Nass: a) são sujeitos com uma acuidade sensorial, sobretudo auditiva, maior do que o habitual o que desde logo os torna mais familiarizados com o som; b) **parecem ter maior capacidade de reter na memória interna, experiências vividas precocemente, num tempo ainda pré-verbal;** c) apresentam uma capacidade de lidar com a temática da perda e da separação, com particular destreza e à vontade, usando a actividade da composição como um meio de elaboração das experiências de luto; d) apresentam uma capacidade maior de resistência e tolerância à frustração, pelo facto de Nass ter observado que muitas vezes optam nas suas decisões, pelo caminho mais difícil, mesmo se existe um alternativo, pois **o que lhes importa é o desafio decorrente de novas ideias e novas transformações, de novos saberes;** e) têm uma grande capacidade de tolerar estados de ambiguidade e de liberdade, onde nada é certo, nem tão pouco delimitado firmemente. **O caminho do Músico é sempre um caminho aberto, ausente de limites, de coisas seguras, de certezas.** A única segurança que existe é a

que a individualidade de cada um lhe confere. O Músico é por isso, também, alguém muito consciente e tolerante ao facto de ser sozinho, fruto da condição de separado essencial ao ser humano.

Citando Stravinsky, numa das suas lições da *“Poética Musical”* (1996):

“Toda a criação pressupõe, em sua origem, uma espécie de apetite provocado pela antevisão da descoberta. ... é a ideia da descoberta e do trabalho difícil o que me atrai.”

(p. 54)

Ou Pierre Boulez,

“O que me interessa ... é ver o que os outros não viram. É certo que, se eu descubro as coisas, é porque me disponho a descobri-las: a partir desse momento elas tornam-se absolutamente primordiais no meu trabalho de composição.”

(citado por Michel Imberty (2001), p. 24)

2.

“Um auditório, um palco, um piano. Um aluno de piano, o professor e uma partitura do Intermezzo op. 118, nº2 de Brahms. O aluno toca livremente mostrando ao outro o seu estudo que, tecnicamente, e segundo o professor, está perfeito. A peça está vista, está “sob domínio” dos seus dedos e por isso, em condições de permitir que partam ambos numa viagem buscando algo para além das notas escritas e da dedilhação mais conveniente para as produzir.

O som das teclas coloridas produzido pelo toque dos dedos de um, percorre ritmadamente o interior de ambos e dá lugar progressivamente a uma espécie de voz que, a partir de certa altura comanda a díade e a participação de cada um nas trocas que vão acontecendo.

Um e outro, à vez, reagem e estimulam-se de tal forma que não param de se surpreender com o que está a acontecer a cada instante.

Uma comunicação profunda, intensa, deveras emocional e afectiva, vai-se estabelecendo entre os dois, e dentro de cada um. O aluno não pára de encontrar novas formas de tocar, de expressar o que vai sentindo dentro de si; o professor, de ser assolado por novas ideias acerca daquela obra, e os momentos de sintonia relacional, cada vez mais claros, parecem permitir então que ambos tenham uma espécie de consciência de que estão na presença de algo que, até então, era apenas um conjunto de pontinhos negros inscritos num papel pautado”. Diz-nos o professor desta história: “era como se aquilo estivesse a ganhar espessura”.

Esta ideia de espessura referida espontaneamente pelo professor, chama-nos particularmente a atenção, levando-nos às seguintes elaborações: professor e aluno, individualmente, foram a pouco e pouco tocando em partes suas cada vez mais verticalmente, e com isso, tomando mais e mais contacto consigo próprios, com quem são, alargando assim o espaço interior em que se movem. Por sua vez, o espaço entre ambos, o espaço da relação entre os dois foi-se também alargando, tornando as trocas cada vez mais claras, mais eficazes, mais ricas, mais estimulantes para novas procuras e novos encontros. Por sua vez ainda, parece que a **obra acontece**, existe ali, destacando-se e tornando-se cada vez mais delimitada, nomeadamente do papel, assumindo uma espécie de “corpo”, anunciando-se progressivamente como entidade única, também ela individualizada e separada de ambos.

Façamos agora o seguinte exercício: imaginemos uma outra díade professor-aluno e a mesma obra para piano. De forma quase imediata, seremos levados a pensar que o que se passaria não seria o mesmo, não seria igual: os sujeitos seriam outros, diferentes dos que conhecemos; o contexto exterior mudaria igualmente. Apenas a partitura da obra permaneceria intacta. Se pensarmos nas inúmeras realizações de uma mesma peça musical, às quais temos

acesso por via de gravações e da nossa assistência a concertos, sabemos que há algo que não é sempre igual. Então, decorrente deste pensar, somos levados a dizer que a **obra não existe à partida**, mas antes será algo que, para existir, depende inteiramente da relação estabelecida entre os dois sujeitos. Ela não será mais do que o conjunto das projecções de um e de outro, e do que a relação de ambos faz com isso – do sentido que lhe dá. No fundo, não será mais do que o fruto da relação de ambos. Porém, não nos podemos esquecer que a relação humana da qual nos servimos foi mediada pelo som que o piano produziu, som esse que foi surgindo sequencialmente em função da forma como o compositor o pensou e representou simbolicamente na partitura. Foram de facto, os tais pontinhos pretos inscritos no papel que determinaram a cada instante, qual o som que viria a seguir, a que ritmo se daria, com que intensidade Nestes termos, qualquer que seja a díade, qualquer que seja o produtor do som, este vai sempre aparecer pela mesma ordem, com as mesmas características, obediente à partitura escrita. Então, o nosso postulado anterior terá que se alterar. Somos assim levados a pensar que é possível que exista algo já à partida – a obra -, que comanda e determina de certa maneira o que pode ser projectado no espaço relacional, qualquer que seja a díade em causa.

Considerando a nossa primeira hipótese, ela é próxima do pensamento de Boris de Schloezer e Marina Scriabine (1959). Os autores consideram que a obra musical, exigindo ser executada, interpretada para ser percebida é feita literalmente de nada, pelo que ela não é, mas acontece, torna-se. Ao contrário da obra plástica por exemplo, com a qual entramos em contacto directo com a coisa que ela é, na obra musical (em paralelo com a obra poética) a relação que nos é facultada é uma relação indirecta, não nos sendo proposto uma coisa feita, mas que fazemos alguma coisa. Para estes autores, a música não é uma forma a acontecer, mas um acontecer com forma.

Também Michel Imberty ((2001), pp.15-30) sugere a existência da obra como objecto independente, apenas como fruto da interpretação que dela é feita. Para o autor, a obra de arte e, em particular, a obra musical não se reduz à sua materialidade física, nem tão pouco ao seu texto (a partitura), a partir do qual podemos sempre dar uma descrição dela mais exacta ou menos, mas essa descrição não comporta a sua essência fundamental que faz dela outra coisa que não essa realidade física. **A obra musical é sobretudo um objecto intencional, que vive das construções de sentido que o sujeito lhe inscreve, logo promotor/produto da comunicação entre ambos.**

Nesta posição, Imberty enfatiza a questão da interpretação como factor essencial na e da existência da obra. É a interpretação que faz a obra acontecer, bem como são as interpretações sucessivas e diferentes de uma obra (acompanhadas das respectivas escutas), que fazem com que ela se torne uma entidade mais sólida e perene, capaz de ser re-conhecida. Inevitavelmente, Imberty faz o paralelo com a interpretação psicanalítica, que da mesma maneira dá lugar ao objecto psicanalítico. O objecto não existe sem sujeito; pelo contrário, o objecto é antes de mais, consciência do objecto para o sujeito. No sentido da mesma ideia vai também Nicolas Meuß: **“La réécoute assure à l’oeuvre son identité: cette pièce que je viens de connaitre comme une entité, je la re-connais »** (1999, p. 64) Para este último autor, a obra assume o seu estatuto de entidade individual a partir dos processos sucessivos de escuta, que asseguram por sua vez, repetições sucessivas da peça sobre si mesma, conferindo-lhe ao longo do tempo a “espessura” necessária para que passe de (simples) objecto sonoro a obra, reconhecida também colectivamente. Reforça pois a ideia de que a obra ganha e consolida a sua identidade nas transformações que dela têm lugar a cada escuta. O autor fundamenta a sua posição nos conceitos de Diferença e Repetição de Giles Deleuze.

Na segunda hipótese, andaremos mais perto do que a maioria dos compositores refere acerca da individualidade da obra, da sua existência como entidade una e única, separada de si, autónoma (Azevedo, S. 1998). São muitos os que, ao falarem sobre o processo da composição, se referem a uma altura em que sentem a obra a transformar-se em algo independente, passando inclusivamente a determinar também as escolhas que a cada momento o compositor tem que fazer (em termos técnicos em todos os parâmetros em causa), para continuar a desenvolvê-la. Para alguns, esta aspecto reforça a ideia de que a composição serve ao compositor para lidar com a solidão, não só a solidão essencial como a que ocorre durante a fase da criação. Terão os compositores necessidade de tornar a obra autónoma, para que “dialogue” com eles, de forma a não se sentirem sós, ou efectivamente ela torna-se um objecto independente a dada altura, assim como a própria independência do compositor sai reforçada a cada obra? Mais uma vez referimos Schloezer e Scriabine (1959):

“... l’artiste produit une oeuvre expressive de soi et qu’en la faisant il se fait lui-même, puisqu’il est à la fois le père et l’enfant de l’oeuvre ...)” (p.45)

Podemos pensar que ambas as posições podem ser verdadeiras e complementares, sem ser forçoso que uma exclua a outra. Por um lado, parece-nos ser verdadeiro que a obra musical aconteça em cada momento em que é realizada, pois que, como vimos no exemplo do professor-aluno que expusemos, parece ser claro que é a esse acontecer que o professor se refere. Foi (também) o objecto obra que ganhou espessura aos seus olhos, e que portanto aconteceu ali. Podemos referir ainda, também a título de exemplo, a diferença notável que tivemos oportunidade de apreciar há pouco tempo, por via da escuta das Variações Goldberg de Bach gravadas por Glenn Gould em 1955 e 1981. Ambas as interpretações do pianista são admiráveis, como de resto sempre nos habituou, mas admirável é também a “espessura” daquela obra, que

vemos acontecer numa e noutra realização de forma tão diferente, fazendo-nos vivenciá-la no seu eterno devir, e na sua solidez independente. António Pinho Vargas no seu recentíssimo livro (2002), e acerca da essência da obra, adoptando o ponto de vista de Ingarten (contrária à de Adorno) diz o seguinte:

“ (Ingarten) defendia a essência da obra como *devir*, como *possibilidade de existir* mantendo os seus *obrigatórios*: a criação, a partitura, a interpretação e o receptor. ... a essência da obra não reside na partitura, sendo esta (no entanto) um dos seus elementos obrigatórios, se lhe faltarem os outros. A partitura é lacunar; é um sistema de signos, precisa de existir no tempo, realizada por uma interpretação, e de um auditor que lhe dê sentido. Claro que a partitura existe ... mas não é a *obra musical!*” (p. 16)

Também Pinho Vargas, referindo-se a Glenn Gould nas mesmas interpretações da obra a que nos referimos atrás, diz que não são mais do que interpretações que, no entanto, salvaguardam e nos permitem perceber a obra enquanto uma coisa que, dizemos nós, podemos incluir na categoria bioniana de **realidade O**.

Intermezzo 5

Em síntese, e como já tivemos oportunidade de referir, consideramos que ambas as posições enunciadas acima no que respeita à obra musical podem ser verdadeiras, porque de alguma forma complementares. Uma defende essencialmente que a obra existe enquanto entidade, objecto, fundamentalmente nas ocasiões em que é tocada (por exemplo num concerto), pois que depende do processo da interpretação (seja do intérprete músico, seja do intérprete ouvinte), que ao dar-lhe sentido, a torna “ser”. Nesta perspectiva a obra é o resultado

dos sentidos que quem a escuta e quem a dá a escutar lhe dão, e por isso se constitui primordialmente como um **“objecto em potencial”**, cuja característica primeira é ser potenciadora da relação entre humanos, construtores de sentidos. A outra defende que a obra ultrapassa, em sua existência, tudo o que pode ser visível, concreto, material (partitura) ainda que necessite, ou se veja reforçada na sua individualidade pelo processo de interpretação.

Dissemos atrás, em *A Música e Identificação Projectiva*, que consideramos a Música, enquanto forma mental de organizar sons, decorrente da função pensante do compositor e das suas competências enquanto objecto continente de conteúdos. Agora estamos em condições de especificar mais e pensar que **a obra musical é então o objecto, a entidade, que nasce dentro do compositor, sendo simultaneamente para este, conteúdo à procura de ser contido nas suas partes continentes, e continente de seus próprios conteúdos.** Daí porventura muitas vezes os compositores sentirem a sua independência enquanto objecto outro, separado deles, mesmo antes de a passarem para o papel, ou sequer haver alguma interpretação dela. Daí também nos fazer sentido a ideia de o compositor ser pai e filho da obra conforme dito anteriormente.

Uma consequência desta última reflexão é passarmos a considerar serem já “obra” os pensamentos musicais do compositor, mesmo que não sejam escritos ou venham a ser realizados em concerto, pelo que, quando chega à partitura ou ao intérprete ou ao ouvinte, a obra já existe há muito (uma vez que nasceu enquanto “ser” dentro do compositor). Se não existisse, seria difícil potenciar relações capazes de construir novos sentidos (sejam colectivos acerca da obra, sejam individuais acerca dela ou de nós próprios). Aquilo a que assistimos por isso, quando vamos a um concerto ou ouvimos uma gravação, é sempre à obra na sua inteireza e delimitação, na sua realidade intrínseca, bem como a si enquanto um objecto “crescido” e complexamente dinâmico, capaz de se constituir simultaneamente (e mais uma vez) como conteúdo novo em

busca das nossas competências continentais, e como continente para os nossos conteúdos. Entendemos assim que, a cada realização da obra, em todos os seus elementos “obrigatórios”, ela se mostra e reforça na sua identidade/individualidade, permitindo-nos crescer também nas nossas individualidades, e consequentes intersubjectividades (e vice-versa).

O desenvolvimento em profundidade desta ideia conduziria à questão/problema de que são obra todos e quaisquer pensamentos. Mas para a solidez de tal generalização faltam-nos talento e arte argumentativos, pelo que nos reservamos a humildade de ficar neste ponto, e dele extrair apenas as ideias isoladas que temos vindo a construir, e que nos permitem ter a ilusão de poder continuar.

O autor está no meio do silêncio
Um silêncio tão profundo que o impele a olhar para o interior de si
próprio
À procura de ser o que o faz ser
Certo de que o seu ser afinal está
À procura de um olhar numa estranha imensidão de seres
Que à sua volta ou à sua frente lhe pedem que faça um esforço
E lhes conte por palavras suas, próprias, desmedidas, algo que os faça
crer

Mas o autor mantém a sua silenciosa postura
Olhando fixamente nos olhos da imensidão (*que pouco a pouco se
preenche*)

A ausência perdura ...
O autor está ausente ...

Perdidamente dura a sua crença na mente
Nem mente nem poente se manifestam nos entes
Talvez um pente elevado a «pi»
ou os o(u)lhos postos no ouro do ho(u)rizonte
mesmo ali à frente da fronte onde o sonho
perde o pi ... u

No centro da circunferência do silêncio
No meio tão profundo do olhar
O autor (*deve estar*) está ... completamente louco

Oco coou a mente através do pente
ficando com a substância transparente
Do ente no leito da sua mão

A nata!
A fina flor!
A quinta essência!

Encostado às palavras que não têm som
O som do silêncio da presença do autor ausente
A presença do som na ausência do autor
A presença do autor na ausência do som
Ou a presente ausência do silêncio do som?

Tudo perdura por fazer
Tudo permanece por recomeçar

Seja feita a sua vontade (*a do autor*) na sua ausente presença

Seis

Relação Compositor – Obra

Chegados ao momento de escrever sobre o que inicialmente tínhamos proposto como questão central do nosso trabalho, enunciado por isso como sendo (em linguagem científica) o nosso “problema”, confrontamo-nos com o nosso total desconhecimento sobre o assunto, coisa que aliás, tínhamos previsto. Não sendo nosso propósito dar uma resposta para tal, por vezes tivemos necessidade de sentir que, aos poucos nos íamos aproximando do lugar de onde poderíamos avistar a luz onde ela certamente existirá. Contudo, temos a nítida sensação que estamos efectivamente bastante afastados dessa possibilidade. Fomos todavia, avançando aqui e ali algumas ideias que ousamos chamar de hipóteses, para satisfazer essa necessidade (dado que, por vezes, a frustração do não saber é mais forte, e naturalmente procuramos o alívio maldito!), mas também porque, conforme o título de um livro do Prof. João dos Santos, quando perguntamos sobre alguma coisa, é porque temos em mente alguma resposta. Como dissemos, não sendo portadores dessa verdade primeira e última, resta-nos aqui apresentar de forma tão clara e integrada quanto possível, a “resposta” que antecipámos à pergunta.

Voltemos então mais uma vez à obra. Não se trata de nada concreto, delimitável pelos nossos padrões habituais. Não se vê, cheira, palpa ou saboreia. Escuta-se e vive-se.

Sobretudo, Vive-se.

Apraz-nos assemelhá-la agora a uma **alma em repouso**, gerada dentro e pelo compositor, que se expressa e manifesta a sua existência quando alguém a faz ouvir e outro, em simultâneo, a escuta. Inicia portanto a sua existência **dentro** desse ventre mental, do compositor, que a gera e **alberga** até à sua aparição exterior, que num gesto de profunda generosidade no-la devolve e oferece como um presente divino, qual essência, elixir da vida. Cremos ser esse o seu

segredo – e o da relação de ambos - que por isso, nos torna fecundos também quando nos atinge, ao mesmo tempo que nos toma em seu braços como uma mãe a seu filho...

Pensamos portanto, serem os compositores seres humanos dotados de uma séria **generosidade** como decorre do que acabámos de dizer. Dissemos já também, considerá-los dotados de uma grande capacidade de lucidez, dizendo agora que essa mesma lucidez, não a consideramos só relacionada com a forma como lidarão tão consciente e saudavelmente com as questões relativas à individualidade, decorrente da entidade separada, solitária - condição de que todos somos fruto -, e com a angústia que a todos habita - da consciência da morte -, mas porque **pensamos que poderão ser capazes de guardar dentro de si, como algo recordável, momentos originais (iniciais) da sua existência como seres mentais ou psicológicos. Queremos com isto dizer que, entendemos serem os compositores capazes de lembrar os primeiros momentos de contacto com o outro, objecto materno, naquilo em que esse se constitui como objecto continente dos seus conteúdos, portanto também como objecto de identificação e devolutor da individualidade de cada um, promovendo ao longo do tempo, a formação e integração da relativa identidade, através do processo da identificação projectiva.**

O processo da identificação projectiva, numa aproximação simples, pode ser encarado essencialmente como um processo de construção de sentido. Como processo psicológico que é, podemos considerá-lo como o processo fundador dessa matriz mental intrínseca ao ser humano saudável, cuja complexidade assenta e tem como consequência a nossa nobre capacidade para pensar.

Dissemos na parte Cinco deste trabalho, que consideramos a obra musical fruto dessa capacidade de pensar do compositor. Da forma como expusemos esta ideia, ficará agora claro que consideramos também ser fruto da sua **especial acuidade para usar este processo (da**

identificação projectiva), uma vez que, por via da obra criada, favorece nos outros, intérpretes e ouvintes, o recurso e fortalecimento do mesmo com as consequências daí decorrentes (também já enunciadas na mesma parte), ditas já de todos nós, donde pode decorrer, por sua vez, a tão falada universalidade da música. Também isto nos leva a pensar que a possibilidade de criar uma obra musical, se deverá ao facto de **ser possível ao compositor, guardar, lembrar e usar de forma ímpar o processo de instauração em si desse outro (processo)**, promotor da competência humana de dar sentido, que ao mesmo tempo é também aquele que nos dá acesso a termos consciência de nós mesmos, de que existimos, e da existência do mundo que nos é exterior, do qual fazemos parte e somos distintos.

Pensamos também, que **o potencial maior e essencial da obra musical, se constitui no facto de promover uma expansão (expansividade) do pensamento**, quer dentro do compositor (de cuja expansividade também nasce) – e que, por isso nos leva a considerar serem os compositores alguém que também, à semelhança dos psicanalistas, amam a verdade, e são movidos pelo amor à verdade -, quer dentro de quem a interpreta e escuta. Este amor à verdade, promotor dessa expansividade do pensamento, propicia por sua vez, uma dinâmica constante dentro de cada um, facilitadora da mudança (catastrófica) essencial ao crescimento, ao desenvolvimento e à vida. A obra musical pode ser pois um **objecto verdadeiro e vivo**, nascido da verdade e vida interna do compositor, e das suas incessantes buscas da e pelo caminho da verdade, decorrentes da sua **capacidade negativa**, que lhes permite ser tolerantes à frustração de não saber, e manter com isso a humildade de querer sempre aprender, na companhia do sofrimento sempre presente.

Por força de tudo o que dissemos a propósito do som como matéria, cujas propriedades classificámos como naturalmente continentes, para além de, em conjunto com Anzieu, termos adoptado a ideia de que as primeiras experiências auditivas do bebé humano são essenciais na

construção do núcleo psíquico precursor da Identidade, exaltamos mais uma vez as competências especiais dos compositores que lhes permitem continuar a servirem-se desse meio perceptivo como principal, no contacto que estabelecem consigo próprios e com a realidade exterior, no fundo com o mundo.

Somos pois levados a pensar que a obra musical poderá ser uma forma muito completa e concreta, possível ao ser humano, de tornar memorável, reconhecível e, por isso, pensável aquilo a que chamámos a **(primeira) consciência de ser**. Pensamos que toda a obra musical tem origem aí, bem como acreditamos ser o que nos devolve a todos, quando nos é possível escutá-la (e não apenas ouvi-la, mais uma vez com Bion). Desta forma, a **relação do compositor com a sua obra, será em primeiro lugar, uma relação de grande intimidade e proximidade, porque uma relação profundamente verdadeira, para além de ser inevitavelmente da ordem do pessoal, numa escala considerável. Será neste lugar, algo exclusivo da individualidade de cada um, reportando à forma como cada um guarda dentro de si, a relação primeira (e a forma como a viveu), donde decorreu também uma forma de se encarar a si próprio. Podemos dizer então, em termos das funções psicológicas que poderá servir, que nos parece esta relação proporcionar um contínuo diálogo interior do compositor consigo próprio, constituindo-se em simultâneo, como um caminho para a constante descoberta da sua dinâmica interna, sempre igual e diferente, porque em evolução constante, fruto das interiorizações sucessivas que sempre vivemos ao longo da vida e que nos vão modificando.** Estas interiorizações permitem-nos (aos seres humanos) acrescentar informação nova sobre o mundo exterior a nós, bem como sobre nós mesmos, permitindo-nos um enriquecimento constante das nossas personalidades, e da nossa forma e capacidade de pensar. Naturalmente que, neste ponto somos levados a hipotetizar que esta mesma relação compositor – obra poderá ser próxima daquilo a

que chamamos Relação de Objecto, dimensão psíquica que seria enunciada e denunciada a propósito de cada um deles. A ser assim, o compositor conceberia um novo (transformado) objecto dentro de si (a obra), resultante da sua relação de objecto, que lhe permitiria lidar com ela, ao mesmo tempo que reformulá-la, transformá-la, recriá-la... Contudo, neste momento da nossa reflexão, esta é somente, como dissemos, uma hipótese que se constitui como um conteúdo à espera e à procura de um continente que nela pense. Pode ser portanto, uma questão a tentar investigar num próximo trabalho.

No mesmo contexto das hipóteses não estudadas neste texto, poderíamos levantar uma outra que nos levaria a pensar na obra como objecto equiparado a um Objecto Transicional, próximo do descrito por Donald Winnicott. Também a obra é um objecto ponte de ligação entre duas dimensões da realidade psíquica, interna e externa; também ela é decorrente do espaço que vai de um ao outro (tal como do Eu ao Outro) que nos permite pensar criativamente (espaço potencial), ajudando no lidar com a temática da individualidade. No entanto, estes são apenas alguns exemplos de características apontadas pelo autor, acerca do que considera ser um objecto transicional, que ainda que se verifiquem na obra, são apenas algumas de um conjunto mais vasto, cujos critérios poderá a obra não atender para que se considere como tal, cumprindo tais funções, pelo menos da forma clássica considerada por Winnicott. Como dissemos, seria necessário considerar esta hipótese num estudo a ela dirigido, para que pudéssemos concluir com rigor quanto à sua possível validade.

Regressados às nossas hipóteses centrais, e de acordo com algumas premissas que temos vindo a apresentar, a obra musical será também sempre algo do mundo, de todos nós, pois que observamos e defendemos que ela tem o poder de nos colocar a cada um, em contacto mais próximo do que qualquer outro produto artístico, com o mesmo centro inicial, original, que faz de nós indivíduos únicos, ao mesmo tempo que elementos de uma massa maior que é a espécie

humana. Por isto, a obra musical é um objecto especial, de entre outros objectos-obra decorrentes da arte. Por outro lado, e por vezes próxima do que consideramos ser o objecto psicanalítico (aquele que decorre da relação analítica, que é uma criação (recriação) dessa relação), também é deste distinto, na medida em que no seu potencial, fruto da sua verdade, chega a todos quantos a escutam. Mais uma vez se coloca aqui a sua dimensão ampla, universal, não presente no objecto psicanalítico (que existe apenas na relação analítica e é só nela que tem sentido).

“La réponse est la malheur de la question”.

(Maurice Blanchot inúmeras vezes citado por Wilfred Bion)

Notas Finais

Gostaríamos de deixar nestas últimas páginas o registo de algumas derradeiras reflexões que, não tendo tido lugar no desenvolvimento das ideias centrais do trabalho, apresentam-se-nos agora como igualmente estimulantes e, mais ainda, pertinentes no quadro da consciência que alcançámos do mistério que envolve a vivência musical.

Em primeiro lugar, consideramos importante realçar mais uma vez a questão que se prende com a investigação psicológica e psicanalítica acerca da Arte Musical. Vimos que se tem pensado muito pouco sobre ela, para além de, algumas das vezes, o ter sido de forma pouco clara (nomeadamente quanto aos objectivos de certos estudos) e sobretudo, pouco rigorosa. Defendemos que é imprescindível o recurso à interdisciplinaridade, por considerarmos ser esta aliança entre saberes, a única ferramenta capaz de nos levar a progredir no conhecimento das potencialidades e especificidades da Música. Observamos em alguns trabalhos e discursos científicos, uma postura dos autores um tanto fechada sobre si mesma, voltada para dentro, em que nem sempre é convincente a preocupação acerca da adequabilidade da aplicação de certos conceitos ou teorias a determinadas realidades. Por outro lado, pensamos ser igualmente importante manter sempre presente a distinção entre aquilo que é (ou pode ser) da ordem do Patológico, e aquilo que não é, e que, quanto a nós, também nos deve mover na procura de um saber. Em princípio, não deve ser o patológico a referência, mas sim o saudável, dada a confiança que depositamos na ordem natural das coisas. O Original prende-se com o saudável, e não com o patológico.

Uma outra matéria que nos suscita alguma reflexão, prende-se com a forma como algumas conclusões são tiradas acerca da música e dos músicos, a partir de interpretações de dados biográficos de um ou outro compositor. Uma grande parte dos textos escritos em

Psicanálise sobre música, são desta natureza. É certo que questões como as levantadas em cada um desses trabalhos, não são fáceis de operacionalizar, sendo portanto de difícil estudo e conseqüente prova. Porém, quando se procura pensar sobre algo que em si mesmo encerra tal nível de abstracção, acreditamos que o método e, sobretudo, as metodologias de investigação têm que ser reinventados, recriados. George Steiner vem ao encontro desta questão quando, ao evocar a forma como a Psicanálise tem pensado acerca da arte (refere-se sobretudo aos textos Freudianos), a coloca especificamente quanto às possíveis relações entre criador e obra criada. Diz-nos o seguinte: “A intuição clama, a razão torna mais do que plausível que devem existir, que existem, relações funcionais entre o criador e a sua criação.” (1993, p. 153). Contudo, não chegaremos nunca a conhecê-las, se atendermos apenas ao que são as intenções ditas pelos compositores a propósito das suas obras, nem aos dados das suas biografias somente, pois que Steiner considera que “Os dados biográficos, as intenções do escritor, artista ou compositor, a que a filologia recorre [e a Psicanálise também, acrescenta adiante], são um campo de minas.” (Idem, p. 153). Nós diríamos mais: se não há até hoje, dentro daquilo que é conhecido, outra forma de investigar estas (bem como outras) dimensões do ser humano, que não seja através do estudo dessas questões ao nível do ser individual (para se chegar à generalização, à abstracção mais conclusiva), então de pouco valem construções de sentido pelo método interpretativo, sobre vidas que não conhecemos, de pessoas com as quais não contactámos pessoalmente. Quando inferimos algo sobre um ou outro aspecto da personalidade de Mozart, Beethoven, Brahms, etc., a partir desses mesmos dados biográficos, e os interligamos às questões que se prendem com a música e actividade da composição, não só poderemos estar mais longe de conhecer quem foram, como provavelmente ficamos ainda mais pobres no que respeita a conclusões que poderemos pretender obter acerca da arte musical e da actividade criativa que constitui. Os dados biográficos não nos dizem como vivenciaram determinadas experiências, como as sentiram, que sentido lhes deram. Por isso, será que podemos confiar nos sentidos que

lhes damos? Não defendemos que a verdadeira construção de sentido, é aquela que decorre do estar com? Do sentir com?

Finalmente, ocorre-nos uma outra questão que se prende com o que nos parecem ser parâmetros que distinguem o som da palavra. Mais uma vez com Steiner, as palavras podem servir para dizer tudo e nada e, em igualdade de intensidade, podem ser transporte da verdade e da mentira. Fruto da nossa experiência (quer como seres humanos, quer decorrente da prática clínica) sabemos que as palavras são muitas vezes mentirosas. Vimos com Ivan Fónagy, no entanto, que o som que acompanha a produção da palavra, pode ser transporte de “recheio” energético, seja ele pulsional ou emocional/afectivo. Todavia, mesmo considerando as suas elaborações, parece-nos restar como incontornável a questão semântica a separar o som musical da palavra. Sabemos que cada uma das palavras que usamos, pode ter mais do que um significado; contudo, há sempre pelo menos um que é intrínseco a cada uma delas. Quanto ao som, a verdade é que qualquer que seja, pode igualmente, à semelhança das palavras, ser usado e agrupado a outros de várias maneiras; também é possível que se formem diversas frases com os vários sons, portanto com sentidos diferentes; porém, não conhecemos de cada um, um significado que lhe seja intrínseco. Na verdade não lhes conhecemos nenhum significado à partida. Os sons, ao contrário das palavras, não nomeiam. São em si mesmo verdadeiros. Por isso, oferecem-se como um suporte de conteúdos, dizemos nós puramente afectivos, vivenciais, mais directamente ligados ao profundo mundo interior de cada um, diferente daquele que oferecem as palavras. São um suporte puro. Nada nos impõem em termos de significados, e o que nos permitem, é uma construção mais “desintoxicada” de sentidos, mais próxima de ser verdadeira, livre e libertadora.

“Fechem o livro!

Basta de palavras escritas, reescritas, traduzidas, congeladas em citações floridas!

Abandonemos o estreito labirinto dos conceitos cimentados...”

(Pierre Boulez, *in* A Música Hoje 2, 1985)

Bibliografia

- Alvin, J. (1975) *Music Therapy for the Autistic Child*. London: Oxford University Press.
- Anzieu, D. (1979) The sound image of the self. International Review of Psycho-analysis, vol. 6, pp. 23-36
- Anzieu, D. (1985) L'enveloppe sonore. *Le Moi Peau* (pp. 159-175) Paris : Dunod
- Azevedo, S. (1998) *A Invenção dos Sons*. Lisboa: Editorial Caminho
- Bion, W. (1967) *Estudos Psicanalíticos Revisados (Second Thoughts)*. Rio de Janeiro: Imago (3ª ed. Brasileira revista, 1994)
- Bion, W. (1970) *A Atenção e Interpretação*. Rio de Janeiro: Imago (1ª ed. Brasileira, 1991)
- Bion, W. (1980) *Conversando com Bion*. Rio de Janeiro: Imago (1ª ed. Brasileira, 1992)
- Cain, A.; Cain J. (1982) Freud, Absolument pas musicien. *Psychanalyse et musique* (pp.91-139) Paris : Les Belles Lettres
- Cain, A.; Cain J. (1982) Musique et Jouissance. *A la Musique* (pp.145-197) Paris : Les Belles Lettres
- Dias, C. A. (1986) A relação analítica como paradigma da comunicação estética.(pp. 21-30) Revista Portuguesa de Psicanálise, nº 4
- Dias, C.A. (1988) *Para uma Psicanálise da Relação*. Porto: Edições Afrontamento
- Dias, C.A.; Fleming, M. (1998) *A Psicanálise em Tempo de Mudança*. Porto: Edições Afrontamento
- Dujardin-R., J. (1991) Génération de la musique. *A La Musique* (pp. 37-86) Paris : Les Belles Lettres
- Escal, F.; Dujardin-Rousseau, J. (1999) *Musique et Différence des Sexes*. Paris : L'Harmattan
- Feder, S. (1981) Gustav Mahler: The Music of Fratricide. *Psychoanalytic Explorations in Music* (pp.341-391). USA: International Universities Press

- Fónagy, I. (1970) Les bases pulsionelles de la phonation. Les sons. Revue Française de Psychanalyse, vol.34 (1), pp.101-136
- Fónagy, I. (1971) Les bases pulsionelles de la phonation. La prosodie. Revue Française de Psychanalyse, vol.4 (pp. - ---)
- Fuller, P. (1983) *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações Dom Quixote
- Gombrowicz, W. (1995) *Curso de Filosofia em Seis Horas e um Quarto*. Lisboa: Teorema
- Imberty, M. (1979) Fantasmies du temps et de la Mort en Psychanalyse de la Musique. Bulletin de Psychologie, pp. 747-758
- Imberty, M. (2001) *De L'écoute à L'œuvre*. Paris : L'Harmattan
- Jahanbegloo, R.; Steiner, G. (2000) *Quatro Entrevistas com George Steiner*. Lisboa: Fenda
- Klein, M. (1946) Notas sobre alguns mecanismos esquizóides. *Inveja e Gratidão* (pp. 17-43) Rio de Janeiro: Imago (1ª ed. Brasileira, 1991)
- Klein, M. (1955) Sobre a Identificação. *Inveja e Gratidão* (pp. 169-204) Rio de Janeiro: Imago (1ª ed. Brasileira, 1991)
- Kohut, H. (1957) Observations on the Psychological Functions of Music. *Psychoanalytic Explorations in Music* (pp. 21-39). USA: International Universities Press (2ª edição, 1994)
- Kohut, H.; Levarie S. (1950) On the Enjoyment of Listening to Music. *Psychoanalytic Explorations in Music* (pp. 1-21). USA: International Universities Press (2ª edição, 1994)
- Lacoste, J. (1981) *A Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (Edição portuguesa, 1986)
- Leça, C. P. (1986) Da luta pela criação musical. (pp.63-68) Revista Portuguesa de Psicanálise, nº 4
- Lecourt, E. (1987) L'enveloppe Sonore. *Les Enveloppes Psychiques* (pp. 198-222). Paris : Dunod

- Lecourt, E. (1989) Le sonore et les limites du soi. *Bulletin de Psychologie*, Tome XXXVI, 360 : 577-582
- Levarie, S. ; Kohut, H. (1950) On the Enjoyment of Listening to Music. *Psychoanalytic Explorations in Music* (pp. 1-21). USA: International Universities Press (2ª edição, 1994)
- Mateus, M.H. ; Andrade, A. ; Viana, M.C. ; Villalva, A. (1990) *Fonética, Fonologia e Morfologia do Português*. Lisboa: Universidade Aberta
- Mathieu, M. (1977) Variations psychanalytiques sur la musique. *Bulletin de Psychologie*, vol.336, pp.743-746
- Matos, A.C. (2002) *O Desespero*. Lisboa: Climepsi Editores
- Meeùs, N. (2001) L'oeuvre Musicale comme audition et comme lecture. *De L'écoute à l'œuvre* (pp. 60-67). Paris : L'Harmattan
- Nass, M.L. (1971) Some Considerations of a Psychoanalytic Interpretation of Music. *Psychoanalytic Explorations in Music* (pp. 39-49). USA: International Universities Press (2ª edição, 1994)
- Nass, M.L (1975) On Hearing and Inspiration in the Composition of Music. *Psychoanalytic Explorations in Music* (pp. 179-195). USA: International Universities Press (2ª edição, 1994)
- Nass, M.L (1984) The Development of Creative Imagination in Composers. *Psychoanalytic Explorations in Music* (pp. 267-287). USA: International Universities Press (2ª edição, 1994)
- Nietzsche, F. (?) *O Caso Wagner*. Porto: Rés Editora
- Pollock, G. (1975) Mourning and Memorialization through Music. *Psychoanalytic Explorations in Music* (pp. 195-209). USA: International Universities Press
- Rezende, A. M.; Dias, C.A. ; Zimerman, D. E. (1998) *Bion Hoje*. Lisboa: Fim de Século
- Rosolato, G. (1982) La Haine de la Musique. *Psychanalyse et Musique* (pp. 153-177). Paris : Les Belles Letres