

Música e subjetivação: sugestão para uma análise musical psicanaliticamente orientada

Music and subjectivation: suggestion for a psychoanalytically oriented musical analysis

Victor de Oliveira e Silva Bueno
Antenor Ferreira Corrêa¹
Universidade de Brasília

Resumo: O objetivo deste texto é demonstrar possíveis conexões entre alguns conceitos psicanalíticos e a análise musical. Neste sentido, são apresentadas as noções de subjetivação (Lacan 1995), estágio do espelho (*ibid.*), envelope sonoro (Schwarz 1993) e espelho acústico (Silverman 1988). A seguir, esses conceitos são utilizados na análise de três obras musicais, em destaque *Proverb* (1995), de Steve Reich. Compreendemos que as articulações entre música e psicanálise podem contribuir para ampliar modos de entendimento sobre como se formula a significação em música. Ainda, possibilita a convergência entre as estruturas observadas no discurso musical e as capacidades psico-cognitivas do sujeito da escuta.

Palavras-chave: Subjetivação. Espelho acústico. Envelope sonoro. *Proverb*.

Abstract: The aim of this text is to demonstrate possible connections between some psychoanalytic concepts and musical analysis. In this sense, we present the notions of subjectivation (Lacan 1995), mirror stage (*ibid.*), sonorous envelope (Schwarz 1993) and acoustic mirror (Silverman 1988). Following, these concepts are used in the analysis of three musical works, in particular Steve Reich's *Proverb* (1995). We comprehend that the articulations between music and psychoanalysis can contribute to broaden ways of understanding how meaning in music is formulated. Furthermore, it allows for the

¹ Pesquisador apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.



convergence between the structures observed in the musical discourse and the psychocognitive capacities of the listening subject.

Keywords: Subjectivation. Acoustic mirror. Sonorous envelop. *Proverb*.

* * *

1. Introdução

A problematização sobre significação em música é extensa e sensível, acarretando diversas compreensões nos campos semântico e semiológico (ver, por exemplo, Meyer 1956; Bud 2003; Corrêa 2014). Todavia, a intenção aqui é determo-nos em questão anterior: significação para quem? Se considerarmos a música como uma linguagem² artística desvinculada da palavra e do significado unívoco do dicionário e da dimensão concordada da linguagem (ainda que esta não seja sempre a situação, mas um caso de objeto musical ideal), partimos do pressuposto de que ela oferece, potencialmente, uma gama de significações para aquele que a empresta realidade pela via da experiência da escuta. Se a música é repleta de possíveis sentidos capazes de induzir algo, isso se dá não somente por uma característica circunscrita ao fato musical, mas porque *alguém* a escuta.

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

² A compreensão da música como linguagem é também muito debatida (ver Clark 1982 sobre quatro formas sob as quais a música tem sido estudada baseada em parâmetros similares aos da linguagem verbal). Entretanto, para as finalidades deste texto, adotaremos a perspectiva da neurologia (Limb *et al.* 2014). Experimentos envolvendo mapeamento cerebral com músicos de jazz realizados pela equipe de Charles Limb, na John Hopkins University, mostraram que as mesmas estruturas cerebrais concorrem tanto para o processamento da linguagem verbal quanto para a improvisação musical.

Smith (2008), em sua tese *Desejo e as pulsões: uma nova abordagem analítica para a linguagem harmônica de Scriabin*, correlacionará a pulsão, conceito basilar da psicanálise, ao discurso musical, classificando diferentes acordes de função Dominante em relação ao seu nível de empuxo para resolução, aproximando o cessar da instabilidade harmônica (função da Tônica) à noção de *objeto a*, tratando o discurso musical como uma representação da tentativa de reconstrução deste objeto, próprio da psicanálise lacaniana. Considerado um objeto perdido a partir do corte operado pelo significante da linguagem, este garantiria maior correspondência à satisfação pulsional, e mesmo “perdido” permanece na experiência enquanto ausência, dando as coordenadas e o sentido do desejo humano. Smith propõe então, a partir de um paralelo entre as pulsões e as relações de objeto com a experiência musical, uma análise musical pulsional.

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

Interessado na música enquanto texto e em sua relação com os processos psíquicos envolvidos em sua percepção, dos quais aquela seria dependente, Schwarz (1993) propõe uma aproximação da compreensão psicanalítica da constituição do sujeito para abordar justamente o fenômeno da escuta musical. Dialogando com a proposta de constituição do Eu proposta por Jacques Lacan em sua formulação do *Estádio do Espelho*, Schwarz se debruça sobre as composições *Nixon in China* e *Come out*, de John Adams e Steve Reich, respectivamente, analisando-as de maneira articulada a conceitos e recursos psicanalíticos, para propor uma teoria de subjetivação na música como efeito

possível da escuta. Enquanto fenômeno, este processo de subjetivação contaria com a situação da anterioridade particular do sujeito que, naquele momento, escuta a obra. Essa condição anterior, todavia, se encontra articulada aos elementos ofertados pela composição, elementos estes percebidos durante a escuta e que viabilizam o contexto necessário para a subjetivação (vide adiante). Assim compreendidos, esse processo encontrar-se-ia na intersecção das dimensões poéticas e estéticas³ (Nattiez 1984, p. 258), pois as estruturas generativas da obra postas em jogo pelo compositor passam pelo filtro do sujeito fruidor, pois a organização dos fenômenos sonoros e suas atribuições de ordem ficam a cargo dos mecanismos estruturadores da percepção.

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

2. Sobre a constituição do Eu e subjetivação em Psicanálise

A primeira noção de Eu nos é apresentada na metapsicologia freudiana, num momento inicial de seus textos e ainda não identificada como aquilo que seria, posteriormente, entendido enquanto psicanálise. Em *Projeto para uma psicologia científica* (1895), Freud apresenta um modelo de aparelho psíquico baseado em duas ideias fundamentais. A primeira é que este aparelho seria constituído por organizações neuronais, cujo trabalho se dá de forma associada em três diferentes sistemas (*phi*, *psi* e *ômega* - φ , ψ e ω). De saída já se faz necessário dizer que estes sistemas não consistem em localizações físicas, ou seja,

³ Tomando a semiologia musical como o estudo de suas formas simbólicas, Nattiez (1984, p. 258) compreende a possibilidade de observarmos na forma simbólica uma constituição tripartite: a dimensão *poiética*, ou as estratégias de criação da obra; a *estésica*, relacionada ao processo de significação realizado pelo receptor; e o nível *neutro*, referente ao vestígio material da forma simbólica. Tratando-se do contexto da análise musical, Nattiez propõe que o nível neutro pretenderia descrever a correspondência às determinações de uma teoria. Vale lembrar que a terminologia *poiético*, *estésico* e *neutro* é de autoria de Jean Molino (Cf. Molino [s.d.], p. 111-164).

não há nenhum sentido denotativo anatômico, ou alguma correspondência concreta à histologia. A segunda ideia que orienta o *Projeto* é a de Quantidade (Qn), vinculada à excitação neuronal e suas possibilidades de fluxo. “Assim, existem neurônios permeáveis (que não oferecem resistência e nada retém), destinados à percepção, e impermeáveis (dotados de resistência e retentores de Qn), que são portadores de memória e, com isso, provavelmente também dos processos psíquicos em geral” (Freud 1895, p. 352). O primeiro grupo se refere aos neurônios φ , permeáveis e que não oferecem resistência ao escoamento de energia; o segundo aos ψ , impermeáveis, retentores, associados à memória. Estas relações dos sistemas neuronais com a quantidade de energia são pensadas a partir da noção de inércia, que descreve certa condição neuronal a partir de suas tendências à descarga ou retenção. A comunicação entre estes sistemas neuronais advindas da excitação e a reiteração de determinados percursos entre sistemas formariam *facilitações* (*Bahnungen*).

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

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

As ideias presentes no *Projeto* utilizam termos que posteriormente foram revisitados e modificados. A compreensão dos sistemas neuronais tais como descritos acima não foi referência direta para o desenvolvimento teórico posterior da psicanálise, mas também não chegou a ser negada ou refutada.

Naquele que seria considerado o texto pontapé da psicanálise, *A interpretação dos sonhos* (*Die Traumdeutung*, Freud 1900/2019), as proposições relacionadas às Qns e os neurônios não foram retomadas; porém, surgem respectivamente como resquício nas noções de *desejo* e *investimento*. A tônica, portanto, muda da catexia⁴ de sistemas neuronais para a decifração de um sentido, sentido que, no sonho, se apresenta articulado à realização de um desejo. “O núcleo essencial do texto permanece sendo, porém, o que ficou conhecido como constituindo a primeira tópica freudiana, isto é, a concepção do aparelho psíquico formado por instâncias ou sistemas” (Garcia-Roza 1984, p. 77). Em *A interpretação dos sonhos* Freud retomará a questão da constituição do aparelho psíquico trazendo as concepções dos sistemas *Ics*, *Pcs*, e *Cs* (inconsciente, pré-consciente e consciente).

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

A alusão ao mito de Narciso coloca em questão o apaixonamento metafórico pela própria imagem, e encontra na psicanálise referência a esses dois

⁴ Sumariamente, catexia é uma força ou a energia psíquica que se direciona a um determinado objeto por meio de uma representação. Neste período, como herança de seus estudos sobre as afasias, Freud trabalhava com as noções de representação-objeto (e suas imagens tátil, visual, acústica e olfativa) e representação-palavra (imagens acústica, motora, de escrita e de leitura).

momentos distintos do desenvolvimento libidinal: o narcisismo primário, no qual os objetos investidos são as próprias zonas corporais; e o secundário, que corresponde ao investimento do Eu propriamente dito, perpassado por estes objetos. “A criança sai [do narcisismo primário] quando se vê confrontada com um ideal com o qual tem de se comparar, ideal este que se formou fora dela” (Nasio 1988, p. 51). Desta maneira, a criança abandona a posição do narcisismo primário, auto-erótico, passando a fazer investimentos objetais que deslizam e recaem posteriormente no próprio Eu como objeto, o narcisismo secundário. “O Eu tem que ser desenvolvido. Mas os instintos autocráticos são primordiais; então deve haver algo que se acrescenta ao autoerotismo, uma nova ação psíquica, para que se forme o narcisismo” (Freud 2010, p. 19), algo que justifique que o Eu seja investido enquanto objeto.

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

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

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

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

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

Na citação de Jorge, portanto, compreende-se de modo claro que o sujeito não é inato: ele se constitui.

Os conceitos de Eu, subjetivação e estádio do espelho serão utilizados, a seguir, como possíveis pivôs entre a psicanálise e a análise musical formando espécie de simbiose entre esses domínios aqui inter-relacionados. A emergência do Eu inconsciente, ou seja, a subjetivação, em especial a proposta de uma leitura

da subjetivação em música, será fundamentada no texto de Schwarz (1993) complementado com outros autores descritos a seguir.

3. Subjetividade de escuta em David Schwarz

Se o *Estádio do Espelho* é, portanto, geralmente abordado de maneira associada à ideia da imagem ou ao apelo visual da experiência, estímulos aurais também concorrem nesse processo, ou seja, as sonoridades também marcam essa ação construtiva da auto-percepção e de identificação. “Para Lacan, o *infans* experimenta estruturas imaginárias após o nascimento e antes da aquisição da linguagem. Estas estruturas imaginárias começam com a falta de diferenciação entre o *Eu* (ainda não percebido como tal) e o mundo, e se movem através de diferenciações acústicas e visuais” (Schwarz 1993, p. 26). Neste movimento de diferenciação, que caracteriza uma dialética entre alienação e separação desta imagem, entre tomar para si esta determinação que vem na imagem refletida pelo outro e o estranhamento que resulta no distanciamento dessa imagem, começa a formular-se, como que num ponto ideal, isto que vem a compreender-se como o *Eu*.

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

Associada à presença e ao suprimento de suas necessidades mais básicas, a voz recobriria então o corpo do *infans* nisto que Kaja Silverman (1988) denominou “envelope sonoro”. Segundo Silverman, o envelope sonoro seria

ligado às experiências satisfatórias do *infans* com a musicalidade da linguagem e, de certa maneira, com o caráter prazeroso próprio ao estímulo sonoro (e às experiências/contato com o outro e o mundo que possuem referenciais sonoros). Esse entorno aural criaria um referente acústico ligado à memória dessas experiências satisfatórias, antes que esta opere a castração simbólica.

A musicalidade da fala, anterior à emergência das significações que ela posteriormente comporta, traria consigo um traço que acompanha a escuta do objeto sonoro-musical: este seria uma possibilidade de recobrar e vivenciar eventos pré-simbólicos, anteriores à instituição do *Je*. “Para nós, ouvir música como uma tentativa, na interioridade da ordem simbólica, de ouvir ecos deste som-ainda-sem-significado, é construir uma fantasia de subjetividade musical” (Schwarz 1993, p. 25). Como nos adverte o autor em seu texto, o envelope sonoro é uma reconstituição simbólica, a partir da linguagem, de eventos que seriam pré-simbólicos, anterior à entrada do sujeito na linguagem; nas proposições da psicanálise lacaniana, seriam, portanto, anteriores ao próprio sujeito. Uma das faces do processo de subjetivação para Lacan, ou a emergência do *Je*, sujeito do inconsciente (pressuposto para o *moi*, associado à consciência), está relacionada à entrada num modo de funcionamento simbólico e às impossibilidades de representação do registro da linguagem (assim como a censura a determinadas formações ideativas e outros mecanismos que não serão explorados nesta oportunidade).

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

Uma possibilidade de compreender ou relacionar a subjetivação é fornecida por Schwarz em sua análise da obra *Nixon in China* (primeira ópera composta por John Adams em 1987 com libreto da poetisa norte-americana Alice Goodman). Schwarz propõe que a ausência de relações dialéticas entre os elementos sonoros que constituem o tecido musical dos primeiros compassos da

obra resultaria numa saturação da repetida escala de Lá menor (Ex. 1), criando, portanto, uma “ilusão de puro material básico, despido de significação estrutural” (Schwarz 1992, p. 30), remetendo à experiência do envelope sonoro pré-simbólico. Esse ambiente sonoro nesse momento introdutório da ópera, ainda não articulado pela percepção de um sentido discursivo, remeteria ao senso de reunião com a musicalidade da voz materna, antes que esta voz seja impingida pelo significado.

NIXON IN CHINA

PIANO-VOCAL SCORE JOHN ADAMS
libretto ALICE GOODMAN

ACT I, SCENE 1

SCENE 2: PAGE 52 / SCENE 3: PAGE 131

The image shows a handwritten musical score for the piano part of 'Nixon in China'. It is titled 'ACT I, SCENE 1' and is a piano-vocal score by John Adams, with a libretto by Alice Goodman. The score is in 2/4 time and features a repeating eighth-note pattern in the piano part. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 6. The score is written in treble and bass clefs. The first system is marked with a circled '1' and the second system with a circled '6'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is 'No strings'.

Exemplo 1: John Adams, *Nixon in China*, redução para piano dos compassos 1-10

A repetição desse fragmento (uma única escala) reiteraria, após alguns compassos, a previsibilidade de padrão que permite, no processo de escuta, certa identificação e alienação *no* material sonoro. Neste sentido, a escala tomaria o contorno de uma totalidade e não de uma condição momentânea dentro da harmonia tradicional cujo desdobramento revelaria uma função cadencial. Essa ausência inicial de oposições e relações dialéticas internas ao discurso musical,

assim como a proximidade de uma totalidade que essas ausências evocam, resultaria num simulacro do envelope sonoro, recolocando em cena a experiência primária e pré-simbólica com a voz que representa o sentimento de indiferenciação entre o *infans* e o mundo objetal muitas vezes referenciado como *sentimento oceânico*.

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

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

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

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

É claro que precisamos levar em consideração também os marcadores culturais que podem incidir na música. Estes, quando for o caso, agirão como balizadores na experiência egóica, reemitindo-os para a instância da linguagem, do posicionamento do Eu diante de um objeto e suas conseqüentes considerações e racionalizações. A escuta de uma peça de inspirações armoriais, por exemplo, pode agir em diferentes indivíduos como uma remissão que marca uma diferença com aquele que ouve, ou o exato oposto: o reforço na identificação com a *emissão* da mensagem. O desconhecimento de tal característica, porém, não impediria a requisição de significação que é feita pela escuta. Ainda assim haveria *algum* sentido a ser experienciado pelo ouvinte.

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

Tomando como exemplo a obra *Come Out* (1966), de Steve Reich, podemos perceber o processo de subjetivação com o sentido inverso, ou seja, partindo da significação verbal para atingir o som primal pré-simbólico não mediado pela

fala. Escutando o trabalho de *phasing* (procedimento de dessincronização ou defasagem) em *Come Out* acompanhamos o deslizamento da palavra, em toda sua inserção no campo simbólico e cultural, até o esfacelamento do significado pela reiteração dos elementos musicais que passam a se organizar e se impor à escuta.

O mote dessa composição deu-se no contexto de duas revoltas ocorridas em Nova Iorque em 1964 e 1965⁵, revoltas estas motivadas pelo racismo explícito e brutalidade dos policiais do Harlem (Beta 2016, s.d.). A peça tem início com a frase “*I had to like open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them*” enunciada por Daniel Hamm e gravada por Truman Nelson (ativista dos direitos humanos que, posteriormente, daria essas fitas a Reich). A frase de Hamm tentava contar a punição física que recebera da polícia na tentativa de fazê-lo confessar ter assassinado uma refugiada húngara no bairro nova-iorquino Harlem (Beta 2016). A citação é repetida duas vezes e, a seguir, apenas a frase “*come out to show them*” é editada, por Reich, em *looping*. Todavia, além dos aspectos político-sociais envolvidos na composição da peça, é interessante notar o procedimento de criação usado por Reich. Não se trata de um *looping* simples, mas de um processo de saturação semântica engendrado por um percurso que vai do uníssono à completa destruição do significado literal da frase verbalizada. Essa desconstrução passa pelo eco, imitação, sobreposição de duas, três, oito “vozes” até atingir uma espécie de cluster sonoro no qual a percepção literal da frase não é mais possível. Esse caminho é basicamente viabilizado pela edição estereofônica feita por Reich que, como subproduto, gera ainda um efeito percussivo imprevisto percebido, justamente, pela defasagem dos áudios nos dois canais estéreos. Ao final da obra, que tem duração de cerca de 13 minutos construída a partir de um fragmento de quatro segundos (Ex. 2), não resta mais a inteligibilidade das palavras, mas uma música engendrada por inflexões sonoras e ritmo.

⁵ A respeito do contexto histórico-social da revolta *The Little Fruit Riot* (1964) e o subsequente processo *The Harlem Six* consultar o livro de Truman Nelson intitulado *The Torture of Mothers*, publicado pela Beacon Press em 1968. As respectivas entradas (em inglês) na *Wikipedia* fornecem boa síntese sobre esses movimentos. Daniel Hamm, com outros cinco jovens negros, foi injustamente condenado e cumpriu pena até 1974, quando foi solto após aceitar um acordo com a promotoria admitindo homicídio culposo (Beta 2016).

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

Paralelamente, a obra permite uma interpretação metafórica, ou seja, compreender a superposição do mesmo fragmento sonoro como o sangue que jorra das feridas de Daniel Hamm, iniciando com algumas gotas (frase em uníssono) até atingir uma hemorragia descontrolada (cluster sonoro). Obviamente, essa interpretação só seria possível para um ouvinte conhecedor do contexto inspirador da obra. No entanto, metáforas à parte, a análise da peça ao encontro da saturação semântica saindo do domínio do significado e atingindo a fase pré-simbólica é uma análise de efeitos-ideais. *Come Out*, entretanto, é uma peça de difícil audição completa e ininterrupta para uma plateia leiga. O efeito de defasagem sobre a fala gravada é por vezes incômodo, reconvocando as defesas do Eu auto-reflexivo e impedindo que este se reconheça e se aliene no objeto sonoro.



Exemplo 2: Steve Reich, *Come Out* (1966) – transcrição rítmico/melódica aproximada da frase posta em *looping* durante a composição

As considerações sobre essas duas obras (*Come Out* e *Nixon in China*) apontam para sentidos distintos de um mesmo processo de subjetivação. Em *Nixon in China*, parte-se do nível pré-simbólico em direção à significação promovida com a mediação da linguagem verbal. Em *Come Out*, o sentido é invertido, pois o referencial linguístico é desconstruído pela saturação semântica e, assim, atinge-se o nível pré-simbólico. Desse modo, seja em uma música estritamente instrumental ou em uma peça que possua alguma referência na linguagem, a chave interpretativa é que surjam elementos sonoros passíveis de serem impregnados de sentido. Se não há oposição, estamos no polo oceânico do *envelope sonoro*. Inversamente, existindo oposição, haverá um vetor de significado

entre dois significantes, e cá estamos no campo do sujeito. Esta identificação prescinde de conhecimentos técnicos ou treinamento, mas certamente a familiaridade com diversas musicalidades facilitaria o processo de entrada nisto que seria um modo de subjetivação propiciada pela escuta.

Em *Minimalismo e Psicanálise*, Azevedo (2007) considera, por exemplo, que nesta forte corrente estilística de meio de século o caráter repetitivo, “hipnótico”, causaria um esfacelamento da instância do Eu. A maneira como o minimalismo tece seu discurso e a ausência de elementos de grande contraste causaria um reforço na percepção do ouvinte enquanto sujeito produtor de discurso, encontrando satisfação na própria reiteração discursiva. Percebemos, também, que a forma como o minimalismo trabalha elementos novos, que surgem internamente ao próprio tecido musical, criando um sentido interno frequentemente unívoco, agregativo, e não de oposição, deixaria de convocar o *moi* (sujeito da consciência) a apresentar-se. Este desinvestimento na instância do eu *moi*, refrearia, ou ao menos restringiria, o engendramento de considerações individuais a respeito da obra e das relações do sujeito e do objeto da escuta com o meio sócio-cultural, alterando o *lugar* do qual se escuta. Esse impedimento ocorreria dada a posição de centralização da experiência e auto-reflexão (racionalização e intelectualização) ocupada pelo *moi*. Todavia, a possibilidade de racionalização e juízo ficaria mantida como um *a posteriori* desta experiência de descentralização: seria possível recobrar e tentar elaborar a experiência pelas vias da linguagem.

Valendo-se dos conceitos da psicanálise apresentados anteriormente e tendo por base a proposição de Schwarz da junção destes ao plano da escuta da música, a seguir consideraremos outra obra de Steve Reich com o intuito de melhor ilustrar essa articulação.

4. *Proverb*

A partir das considerações anteriores, prosseguiremos com a análise de *Proverb* (1995), de Steve Reich. *Proverb* foi composta para três sopranos, dois tenores, dois vibrafones e dois órgãos eletrônicos. A peça estrutura-se a partir da frase “*How small a thought it takes to fill a whole life*” (quão pequena precisa ser uma ideia para preencher uma vida toda). A citação é retirada da antologia de escritos de Ludwig Wittgenstein intitulada *Culture and Value* (Reich 1995, p. 3). Percebe-se na obra o uso de procedimentos imitativos e longas notas pedais. Esses

procedimentos são explicados por Reich como oriundos da inspiração que teve na Escola de Notre Dame, sobretudo o compositor Perotin (*ibid.*). Não obstante, a frase melódica que introduz o material a ser imitado ao longo da composição está organizada numa quase-escala em Si menor harmônica, descendente, cantada por uma única voz soprano (Ex. 3) e duplicada por um teclado. Podemos, assim, relacionar a própria ideia transmitida pela frase textual com sua apresentação musical, nisso que seria considerada uma estrutura básica, simples, do substrato musical: a escala, que neste caso, preenche toda a composição.

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



Exemplo 3: Steve Reich, *Proverb*, c. 1-8

Em seguida, inicia-se um cânone com uma segunda voz soprano, que se assemelha às pesquisas reichianas com os *phasing* em fita, porém desta vez as defasagens são descritas pela própria partitura, a partir de um distanciamento métrico planejado (Ex. 4). O fim desse primeiro duo nos localiza, finalmente de maneira mais perceptível, na tonalidade proposta a partir da sustentação do intervalo de quinta Si-Fá#. Segue-se outra repetição, com a adição de uma terceira voz soprano que sustenta um pedal na nota Si para, na sequência, reafirmar a melodia inicial A, e também imitações em aumentação, reforçando o caráter harmônico entre as vozes, com o prolongamento de durações em notas específicas, e dissipando mais fortemente o caráter textual.



Exemplo 4: Steve Reich, *Proverb*, c. 12–19 – “Defasagem” conseguida pelo deslocamento métrico entre as vozes em procedimento imitativo

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

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

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

No compasso 58, porém, a súbita apresentação de duas vozes tenores (Ex. 5) rompe este ciclo: tanto o da previsibilidade musical como de identificação do

sujeito ouvinte e sua alienação ao objeto. O processo de subjetivação ainda em curso é interrompido pela interferência do tratamento “gregoriano” dado a Reich para este novo elemento B, que nos remete imediatamente aos sentidos que nos informa a cultura; emerge do tecido musical a marca do referente simbólico que re-convoca à cena o Eu (*moi*).



Exemplo 5: Steve Reich, *Proverb*, c. 58–62 – tratamento em terças e quintas como ponto de apoio, remetendo à sonoridade da escola de Perotin

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

Reich, porém, opera aqui uma verdadeira vetorização de sentido a partir de signos musicais e linguísticos: se o provérbio e o canto gregoriano estão associados, em nossa vivência e memória (nosso ouvido histórico) às formas sacras de expressão musical, estes na verdade são lembrados e trazidos à tona para depois serem destituídos de seus atuais lugares na cultura. A frase inicial retorna com os trabalhos de aumentação e sobreposição cada vez mais complexos, impulsionados pelo trabalho rítmico que a adição dos vibrafones trazem ao timbre e à textura musical.

Se somos reposicionados, temporariamente, como indivíduos da cultura na escuta dos referentes trazidos pelos tenores, logo somos remetidos, novamente, à busca por sentido articulada pelo retorno de A, nas dissonâncias e consonâncias das sopranos: imprevisíveis, porém ainda estranhamente familiares.

A mesma frase inicialmente trazida pelos tenores, aquela que nos remetera ao ambiente eclesiástico, é repetida a partir do compasso 161 pelos vibrafones. Ao mesmo tempo que recorre à familiaridade do material temático, a escolha incomum de timbre para essa re-exposição de (B) arremessa a frase para fora daquela primeira ambientação, nos lembrando que não é, necessária e somente, a organização de alturas e ritmos que configuram o “gregoriano” enquanto signo: é a associação do timbre das vozes masculinas a estes caracteres que nos permitem distingui-lo enquanto um índice cultural e como marca representativa. Ao repetir o mesmo material num instrumento percussivo, ainda que de alturas definidas, Reich acaba por despir o tema de sua batina e institui, dentro do próprio discurso musical, um novo sentido. O caráter não deixa, porém, de ser dogmático de alguma maneira, no sentido de que propõe sustentar, na sua relação com o texto, uma verdade.

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

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

Eu (*moi*), mas como resultado já incorporado, interno ao discurso ouvido, na proposição de criação desta subjetividade outra.

É importante, neste ponto, salientar que esta subjetividade outra se dará dentro das possibilidades do *Je*, como forma de articulação possível do indivíduo àquilo que, nele, não encontra possibilidade de simbolização a partir dos referentes da linguagem verbal. Em última instância, consideramos que este processo será sempre uma articulação entre um discurso outro (uma alteridade proposta musicalmente) e certas precondições dadas pelo modo como está estruturado o *Je*, sujeito do inconsciente do ouvinte. Cada análise interpretativa deste fenômeno seria, então, genérica, no sentido de que os resultados deste processo seriam, no limite, experiências pessoalíssimas e, precisamente por sua natureza, intraduzíveis noutro sistema de simbolização (a linguagem, enquanto descritiva e referenciada por sua própria rede de significantes, se circunscreveria a esta impossibilidade de expressão representativa).

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

Isso, por fim, caracteriza a possibilidade de instauração de um *sistema*, no sentido de que são necessários mais de um elemento posto em relação a outro, para que haja formulação de algum sentido possível. Internamente, o jogo de afetações internas entre A e B acaba por ser um protótipo daquilo que acontece também entre discurso musical e ouvinte: afinal a relação obra-ouvinte somente poderia se dar num espaço intersubjetivo.

5. Considerações Finais

Todo evento sonoro-musical suportaria, de certa maneira, a *possibilidade* de leitura enquanto fenômeno. Ainda que extremamente ancorado no decorrer sócio-histórico (que viabiliza o desenvolvimento, estabelecimento e posterior reconhecimento de uma determinada linguagem musical; ou as associações

possíveis de certas características instrumentais/tímbricas que, após estabelecidas pelo senso comum, adquirem significados extra musicais, como, por exemplo, a marcialidade dos metais, o romantismo das cordas, etc.), o enganchamento da escuta, dado a partir de precondições de musicalidade individual (que seguem, porém, características gerais), seria então este convite a vivenciar questões que, em última instância, se referem o sujeito da escuta e sua anterioridade. Esta posição, ou situação subjetiva anterior, seria atualizada num sistema simbólico outro, possibilitado exatamente pelo caráter de apresentatividade⁶ dos elementos musicais, tendo como resultado uma possibilidade de alteração momentânea de posição subjetiva.

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

Dizer que o ouvinte, ao escutar uma peça repetitiva (ou que simplesmente cumpra bem este papel de “fisgar” a atenção) se encontra no *envelope sonoro* é uma abstração teórica, uma hipótese a partir de certa semelhança formal entre a fruição musical e este momento anterior do psiquismo, que se relaciona às sonoridades do mundo e sua dimensão de satisfação e prazer corporal, anterior ao seu enlace simbólico. Como efeito, essa aparência de similaridade traria uma diminuição de investimento na instância egóica, reguladora da experiência e atrelada à linguagem verbal. Afinal, nessa experiência de escuta-ideal, levamos em consideração que há um hiper-investimento de uma função perceptiva que também está associada a outros mecanismos, como alerta e defesa. As

⁶ A opção pelo termo é em referência ao pensamento de Susanne Langer, que percebe no símbolo musical um caráter de *apresentação*, em oposição à *representação* da linguagem, o que garantiria ao significante musical uma característica de possibilidade/potência de significação: se ofereceria enquanto materialidade para suportar um sentido.

sonoridades são parte da imagem e da localização ambiental, cujos diferentes estímulos convocam diferentes reações e reflexos, e todo som que exceda um certo limiar dispara uma série de reações corporais.

Mas, e quando durante a fruição da obra ocorre exatamente um rebaixamento da intensidade de todos os outros estímulos redimensionando, assim, a escuta? De certa maneira, essa situação já é um recorte na experiência corporal nesta dimensão da resposta ao estímulo, uma arregimentação do corpo como resultado sócio-histórico-cultural. Se há a possibilidade, devida às circunstâncias (seja um concerto, uma escuta caseira, um show, um rito), do rebaixamento desse estado de alerta que o estímulo gera no corpo, o material sonoro poderia ser vivido como que central na experiência. Há, de certa maneira e como possibilidade, um rebaixamento de investimento nas camadas que respondem ao funcionamento da consciência, e um conseqüente aumento nas perceptivas e pré-conscientes. Freud, em *A Negativa*, nos adverte que as faculdades perceptivas não são meramente passivas, como que acontecendo em automático. “O ego envia periodicamente pequenas quantidades de catexia para o sistema percentual, mediante as quais classifica os estímulos externos e então, depois de cada um desses avanços experimentais, se recolhe novamente” (Freud 1995, p. 270).

No contexto da reflexão acerca do juízo e da ação intelectual, a síntese dos estímulos externos situa o indivíduo e o conduz ao agir motor. “Julgar é uma continuação, por toda a extensão das linhas da conveniência, do processo original através do qual o ego integra as coisas a si ou as expelle de si, de acordo com o princípio do prazer” (Freud 1995, p. 270). Este “sim” que o ouvinte diz ao objeto sonoro revoca, sob certa ótica, o envelope sonoro do qual se utiliza Schwarz e a *afirmação* do objeto como substituto da união e indiferenciação arcaicas do psiquismo. Neste caso de uma subjetividade de escuta, talvez poderíamos dizer de uma emulação de re-união.

Se anteriormente nos referimos a este estado como um rebaixamento da consciência, é porque ela não deixa integralmente de constar: este material ao qual a escuta se volta fornece elementos suficientes para que ainda assim haja uma organização de expectativa. Talvez pareça redundante dizer, mas há *alguém* que vivencia esta expectativa, portanto a realidade não é transportada para aquilo que se vive à deriva perceptiva, pura e somente; mas sim levemente alterada, direcionada pelas relações entre elementos musicais (e sob a ótica aqui

apresentada, musicantes), influenciada por uma estrutura que está sendo escutada enquanto também tecida. Ainda há a articulação daquilo que é experienciado numa compreensão discursiva.

Estar consciente, é, em primeiro lugar, um termo puramente descritivo, que repousa na percepção do caráter mais imediato e certo. A experiência demonstra que um elemento psíquico (uma ideia, por exemplo), não é, via de regra, consciente por um período prolongado. Pelo contrário, um estado de consciência é, caracteristicamente, muito transitório (Freud 1995, p. 27).

Retomando ainda a ideia desta tecelagem sincrônica do discurso vivido, outro ponto interessante da proposta de Schwarz é pensar que, como resultado dos efeitos de *envelopamento*, ocorre uma espécie de “confusão”, no receptor, no que diz respeito às dimensões poiética e estésica. Por vezes e em determinadas circunstâncias, a experiência de escuta se daria em ambos os níveis, numa ilusão de *poiésis*, a partir de uma identificação exacerbada do receptor com um objeto sonoro. Determinadas sequências harmônicas, já muito acostumadas ao ouvido (o que quer dizer também: com um repertório interno de representações, soluções cadenciais possíveis, enfim, todo um apanhado mnêmico de vivências musicais), cumpririam exemplarmente bem este papel; assim como, por exemplo, a repetição exacerbada de determinados gêneros da música eletrônica, na qual se encontram excelentes exemplos da manutenção desta “captura” egóica a partir de uma reiteração satisfatória, por um lado, e a sustentação e prolongamento da expectativa do outro.

Há um tempo circula na Internet o vídeo de um concerto da *North State Symphony* em que, na brusca transição entre segundo e terceiro movimentos do *Pássaro de Fogo*, de Stravinsky, uma senhora grita. Stravinsky nos deixa em suspenso, na última e doce frase da *Princesa Khovorod*, tocada pelo clarinete, e entra na *Dança infernal do Rei Kastchei*, com um súbito ataque fortíssimo da orquestra. O excesso de estímulo (que, na verdade, é assim recebido, mas deve ser visto também como consequência de uma construção formal, pois se há preparação, não é vivido enquanto excesso, mas sim como desdobramento esperado) exigiu uma resposta que, naquele caso, foi incontrolável e causou um reflexo no corpo, encontrando descarga na emissão de som. Neste confundir-se com a emissão daquilo que é escutado e na subsequente quebra absoluta da expectativa, Stravinsky relembra (e reivindica) à plateia a autoria da obra.

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

É possível observar na leitura de artigos e livros que compõe a literatura acadêmica da área de música que alguns autores já propõem pensar a análise e teoria da música em suas possíveis relações com as teorias sociais (Shepherd 1991, 2003; McLaren 2000; Morgan 2003; Hannien 2004) e da psicologia (Wintle 2003). Nessa abordagem, o foco nos detalhes da obra ou da escritura composicional se dá em associação com uma compreensão mais ampla do contexto social e histórico que engendram o comportamento musical. Subscrevendo esse enfoque, neste artigo, ao propormos uma aproximação com os conceitos da psicanálise, tentamos abrir a possibilidade para a convergência entre as estruturas observadas no discurso musical e as capacidades psicocognitivas do sujeito que escuta e, por conseguinte, dá sentido àquilo que escuta. Entendemos que nossa aproximação é ainda inicial; há uma diversidade de relações ainda a serem exploradas entre a estrutura musical (a dizer, a intrincada trama que se revela na téttrade harmonia, melodia, ritmo e timbre) e a subjetividade. Entretanto, compreendemos que articulações entre esses campos de estudo podem contribuir para ampliar modos de entendimento sobre como se formula a significação em música.

Referências

1. Azevedo, Renata Mattos. 2007. Minimalismo e psicanálise. *ICTUS*, v. 8, n. 2, p. 203–222.
2. Beta, Andy. 2016. Blood and Echoes: The Story of Come Out, Steve Reich's Civil Rights Era Masterpiece. *Pithcfork*. Disponível em:

- <<https://pitchfork.com/features/article/9886-blood-and-echoes-the-story-of-come-out-steve-reichs-civil-rights-era-masterpiece/>>. Acesso Nov/2021.
3. Bud, Malcolm. 2003. *Music and the Emotions: The philosophical Theories*. Oxfordshire: Taylor & Francis.
 4. Clark, Ann. 1982. Is Music a Language? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 41, n. 2, [Wiley, American Society for Aesthetics], p. 195–204, <<https://doi.org/10.2307/430269>>.
 5. Coelho Jr., Nelson Ernesto. 2001. A noção de objeto na psicanálise freudiana. *Ágora*, vol. 4, n. 2, p. 37–49.
 6. Corrêa, Antenor Ferreira. 2014. Notas Sobre Significação Musical. *Percepta Revista de Cognição Musical*, v. 2, p. 37–59.
 7. Freud, Sigmund. 2019. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Paulo César de Souza. Coleção *Obras completas de Freud*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras.
 8. _____. 1996. *Obras Completas*, volume I, Projeto para uma psicologia científica (1895). Rio de Janeiro: Imago.
 9. _____. 2010. *Obras completas*, volume XII, Introdução ao narcisismo (1914). São Paulo: Companhia das letras.
 10. _____. 1996. *Obras completas*, volume XIX, O Ego e o Id (1923). Rio de Janeiro: Imago.
 11. _____. 1996. *Obras completas*, volume XIX, A Negativa (1925). Rio de Janeiro: Imago.
 12. Gracia-Roza, Luiz Alfredo. 1984. *Freud e o Inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar.
 13. Hanninen, Dora A. 2004. Associative Sets, Categories, and Music Analysis. *Journal of Music Theory*, v. 48, n. 2, p. 147–218. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27639382>>.
 14. Jorge, Marco Antonio Coutinho. 2005. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan*. Volume I: as bases conceituais. Rio de Janeiro: Zahar.
 15. Lacan, Jacques. 1995. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.
 16. Limb, Charles; Donnay, Gabriel F.; Rankin, Summer K.; Lopez-Gonzalez, Monica; Jiradejvong, Patpong. 2014. *The Musical Brain: Novel Study of Jazz Players Shows Common Brain Circuitry Processes Both Music and Language*. Divulgação do estudo disponível em: <https://www.hopkinsmedicine.org/news/media/releases/the_musical_brain_novel_study_of_jazz_players_shows_common_brain_circuitry_processes_both_music_and_language>. [Acesso 11/2021].

17. McLaren, Susan. 2000. *Conventional Wisdom*. Berkeley: University of California Press.
18. Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
19. Molino, Jean. (s.d.). O Fato Musical. In: Seixo, Maria Alzira (org.). *Semiologia da Música*, p. 111–164. Lisboa: Vega Ed.,(s.d.). Primeira publicação em francês 1975.
20. Morgan, Robert P. 2003. The Concept of Unity and Musical Analysis. *Music Analysis*, v. 22, n. 1/2, p. 7–50. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3700417>>. [Acesso 12/2021].
21. Nasio, Juan David. 1997. *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
22. Nattiez, J. Jacques. 1984. Harmonia. In: *Enciclopédia Einaudi*, p. 245–271. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Volume 3.
23. Reich, Steve. 1995. *Proverb – Note by the composer*. Boosey & Hawkes. Disponível em: <<https://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=33169>>.
24. Schwarz, David. 1993. Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the music of John Adams and Steve Reich. *Perspectives of New Music*, v. 31, n. 2, p. 24–56.
25. Shepherd, John. 2003. Music and Social Categories. In: Clayton, M., T. Herbert; R. Middleton (Eds.). *The Cultural Study of music: a critical introduction*, p. 69–79. New York: Routledge.
26. _____. 1991. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.
27. Silverman, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana: Indiana University Press.
28. Smith, Kenneth. 2008. *Desire and the drives: a new analytical approach to the harmonic language of Alexander Skryabin*. Durham theses, Durham University. Disponível em <<http://etheses.dur.ac.uk/2548/>>. Acessado em novembro de 2021.
29. Wintle, Christopher. 2003. From Psychology to Music: Keller via Freud. *The Musical Times*, v. 144, n. 1884, p. 7–13.