

Das (Im)Possibilidades de uma Psicologia Musical¹

Daniel Camparo Avila²

Resumo: Este trabalho apresenta uma investigação a respeito da compatibilidade da música enquanto objeto de estudo da Psicologia. Toma como exemplo a incursão psicanalítica no campo das considerações estéticas, partindo da relação com a música sustentada por Freud, para localizá-la junto ao campo metodológico da Psicologia. Tendo em vista o caráter problemático dessa posição, recorre, então, à criação e desenvolvimento epistemológico da etnomusicologia e à construção histórica de seu objeto de pesquisa. Por fim, apresenta uma reflexão sobre a relação entre música e subjetividade enquanto proposta metodológica para a constituição de uma Psicologia Musical.

Palavras-chave: Psicologia; música; epistemologia; Psicologia Musical

Abstract: This paper presents a research on music's compatibility as a subject of Psychology. It takes as an example the Psychoanalytical raid into the field of aesthetic remarks, from the relation between Freud and the music, to locate it into the Psychology methodological field. Taking into account this position's problematic character, falls then back upon the creation and epistemological development of Ethnomusicology and the historical construction of its research subject. To conclude, shows a meditation about music and subjectivity relationship as a methodological proposal for the constitution of a Musical Psychology.

Keywords: Psychology; music; epistemology; Musical Psychology

1 Este trabalho apresenta um desenvolvimento teórico a partir da iniciação científica "Música e Psicanálise", orientada pela Prof^a. Dr^a. Helena Bicalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

2 Estudante do Programa de Pós-graduação em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo - daniel.avila@usp.br

Toda essa discussão se prende firmemente ao fato de que a lírica depende tanto do espírito da música, quanto a própria música, em sua completa ilimitação, não precisa da imagem e do conceito, mas apenas os tolera junto de si
Friedrich Nietzsche, O Nascimento da Tragédia, 6§5

Psicologia e música: um exemplo

A Psicologia é acompanhada pela música desde seus primórdios, quando se constituiu como ciência experimental, em meados do século XIX. Hermann Helmholtz, pioneiro de um projeto de científico de psicologia experimental, foi também um dos primeiros a se dedicar ao estudo das sensações sonoras enquanto base fisiológica de uma teoria da música. Por meio da convergência dos conhecimentos da física ondulatória, da fisiologia da audição e da anatomia do ouvido e da voz, Helmholtz tornou possível a constituição da música como objeto de estudo da Psicologia. Sua pesquisa, entretanto, resumiu-se a uma investigação limitada à psicoacústica, com a qual por vezes se confundia, e aos aspectos experimentais da organização tonal elementar.

O problema da relação entre música e psicologia se localiza no quadro das ciências humanas modernas. Logicamente, pode-se partir do ponto de vista de que é comum a essas ciências terem seus ouvidos atados pela primazia do olhar na análise dos acontecimentos (Hikiji, 2006, Pinto, 2001), uma leve surdez à qual se é arremessado pela orientação visual de seu próprio vocabulário: observação, reflexão, ponto de vista, evidências etc. Surdez que a própria música apresenta contra si mesma se, pelo mesmo raciocínio, analisamos as metáforas visuais que definem alguns de seus termos fundamentais: volume, altura, ruído branco etc. Mas, ao mesmo tempo, parece sobejar uma outra relação, excedente ao mesmo quadro, e que sustenta, entre a Música e a linguagem - no nível da produção do sentido da música -, o problema da determinação semântica do signo musical. É no seio deste problema que se encontram

as mais rígidas resistências a um estudo consistente a respeito da Música no campo da Psicologia. É aí, contudo, que insiste também o desejo que motivou e conduziu muitos a confrontarem a música e lhe indagar: o que você quer dizer?

Ora, a relação sustentada por Sigmund Freud com a música constitui um caso exemplar para o estudo das dificuldades em se estabelecer um conhecimento científico a respeito da produção de sentido na música. Pouco se sabe a respeito de tal relação, a não ser a partir de algumas cartas pessoais e das poucas vezes em que a música é citada no texto freudiano – ao contrário das freqüentes referências e estudos completos sobre obras literárias, pintura e escultura. Apesar disso, na primeira página de “O Moisés de Michelangelo” (1914/1996), publicado anonimamente na revista *Imago* – editada pelo próprio Freud –, o leitor é introduzido a uma advertência significativa:

Não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos freqüência, a pintura. Isso já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta (Freud, 1914/1996, p. 217)

Longe de ser um caso particular dentro da Psicanálise – o que se percebe pela quantidade relativamente pequena de textos psicanalíticos sobre a música –, a relação de Freud com a música nos leva à indagação se a música, para empregar a expressão de Pontalis (2005), não seria um caso especial em meio às indefinidas bordas ou confins da Psicanálise.

Digamos que a história da psicanálise consistiu menos em definir os limites de sua ação para precisá-los cada vez melhor, como um Estado que procedesse a incessantes retificações de fronteiras, do que em ficar perto desses limites, como um povo nômade que nunca se instalasse numa província, mesmo que ela fosse distante e afastada das civilizações reinantes, e só encontrasse seu espaço nos confins, seu motivo de existir nessa vizinhança sem nome com uma linha que ele mesmo, independentemente

de qualquer mapa, está traçando (p. 213)

E a dificuldade de Freud em empreender uma análise psicanalítica da música, por fim, constituiu um entrave à reflexão psicanaliticamente orientada sobre o tema. Se, por um lado, o silêncio da maior parte dos analistas a respeito do tema pode sugerir a disseminação por uma via teórica da aversão freudiana à música, de outro, mesmo as poucas análises psicanalíticas que se aventuraram a romper com esta tendência enfrentaram enorme dificuldade e, de fato, “em sua grande maioria, pouco acrescentaram a uma reflexão sobre o que está em jogo na estruturação da forma musical” (Safatle, 2006, p. 163).

Uma provável explicação histórica para essa dificuldade em estudar a produção do sentido musical - que, como veremos, ecoa em outros campos das ciências humanas - vem de um caso semelhante, resultado da cisão intelectual entre dois grupos de compositores e críticos musicais europeus do século XIX, conhecida por “querela dos românticos”. Em uma simplificação ilustrativa, reuniu-se um grupo, em torno das figuras de Richard Wagner e Franz Liszt, que apregoava o conteúdo da música como sendo a representação dos sentimentos humanos, alicerçados por uma teoria de correspondência entre afetos e acordes, escalas, modos etc. Em sua reação opuseram-se Johannes Brahms e Clara Schumann, defendendo que as relações entre as obras musicais e determinados estados de espírito não seriam de maneira alguma absolutas ou obrigatórias, mas sim imprecisas e até mesmo instáveis. Esta última compreensão foi condensada em “Do belo musical”, de Eduard Hanslick (1854/1989), com a recusa de que uma música representaria um sentimento determinado, dado que a precisão dos sentimentos não poderia ser dissociada de representações concretas e de conceitos, e estes se encontram fora do domínio constitutivo da música. Apesar de uma peça poder despertar diferentes sensações quando ouvida, ela só produz esse efeito ao reproduzir, em suas propriedades acústicas, a dinâmica de um processo psíquico referente a tais sensações. Não são os sentimentos que são expressos na

música, mas as qualidades da música como, por exemplo, graciosidade, vivacidade, elegância, que encontram uma correspondente manifestação psíquica como alegria, tristeza, euforia, serenidade, ainda que estas relações estejam submetidas a uma determinação demasiado frágil e caótica. Essas observações de Hanslick indicam um amadurecimento da música, frente às outras artes, ao reivindicar uma autonomização de seus processos construtivos formais com relação a quaisquer conteúdos extra-musicais tais como textos programáticos, sentimentos, funções rituais etc. Levando em consideração que a publicação de “Do belo musical” data de 1854, é de se notar que o movimento formalista na música antecipou em mais de cinco décadas as discussões embrionárias do Formalismo, pelo Círculo Lingüístico de Moscou, criado em 1914, e da publicação de “Art” de Clive Bell (1914/1923), também no mesmo ano – curiosamente, também o ano da publicação de “O Moisés de Michelangelo”.

Como aponta Vladimir Safatle (2006), foi esta precoce autonomização do material musical, seguida do desacordo sobre a determinação semântica do signo musical, que teria sido a fonte de sua resistência ao instrumental psicanalítico por excelência, a interpretação. Ou, mais precisamente, o caráter hermenêutico da interpretação psicanalítica mais comum,

um regime estético que submete a racionalidade das obras a uma noção de interpretação pensada sobretudo como *decifragem de signos*, o que pressupõe uma *compreensão semântica* da aparência estética. Trata-se de decifrar os conteúdos presentes na cena articulada pela obra a partir de uma *procura arqueológica de sentido* que visa desvelar a racionalidade causal do fenômeno estético ao reconstruir uma espécie de texto latente que estaria obliterado pelo trabalho do artista (...). Pois a psicanálise teria a tarefa de desvelar a verdade obliterada pela forma estética, já que a obra não coincidiria com sua letra, sua essência estaria em uma *Outra cena* na qual se desvelaria seus esquemas de produção e cujo acesso exigiria uma leitura de profundidade (p. 165) [grifos do autor]

O que torna possível compreender a frustração freudiana diante da música.

A meu ver, o que nos prende tão poderosamente só pode ser a intenção

do artista, até onde ele conseguiu expressá-la em sua obra e fazer-nos compreendê-la (...) Mas por que a *intenção* do artista não poderia ser comunicada e compreendida em *palavras*, como qualquer outro fato da vida mental? (...) Para descobrir sua intenção, contudo, tenho primeiro de descobrir o significado e o conteúdo do que se acha representado em sua obra; devo, em outras palavras, ser capaz de *interpretá-la* (Freud, 1996/1914, p. 218 [grifos do autor])

A partir desta consideração geral, Safatle lista quatro modelos de investigação psicanalítica sobre o fenômeno musical. Em primeiro lugar haveria as *análises psicanalíticas da escuta*, interessadas na determinação dos “mecanismos de investimento libidinal da escuta musical” (Safatle, 2006, p. 166), incluindo entre seus problemas de pesquisa o fenômeno da fixação em uma melodia como a expressão de uma representação psíquica recalcada no inconsciente.

Em segundo lugar, estariam as *pesquisas psicobiográficas* a respeito de compositores por meio de uma interpretação de seus desenvolvimentos pessoais, relações afetivas e eventuais psicopatologias, que conduzissem uma análise do conteúdo de suas obras. A opinião de Safatle é que tais trabalhos freqüentemente pecariam por uma “redução da obra, pensada aqui principalmente como campo de sublimação dos conflitos pessoais” (*idem*).

Um terceiro tipo de pesquisa psicanalítica sobre a música agruparia as análises propriamente hermenêuticas de composições musicais. Aqui, o recurso normalmente empregado da interpretação das narrativas teria reduzido o objeto de estudo deste tipo de investigação ao campo das óperas, seu suporte privilegiado.

Por fim, Safatle encontra os trabalhos caracterizados por uma espécie de *psicanálise da forma musical*, investigações dotadas de “um esforço peculiar de consideração sobre a estrutura formal das obras musicais através da conceitografia analítica” (*idem*). Esta tendência de pesquisa, que teria sido fundada por Adorno em seu “O caráter fetichista da música e a regressão da audição” (*idem*), estabeleceria uma forma original de resolver o conflito decorrente do confronto do material musical com a interpretação analítica por meio de uma suspensão temporária de seu caráter eminentemente

hermenêutico e, assim, garantir o binômio psicanálise-música sem “dissolver a especificidade da análise da forma musical” (*idem*). De fato, Adorno (1991) denuncia que é a função metonímica do fetiche, produtora de um fascínio generalizado pela parte em lugar de um todo, que permite a compreensão da perda da unidade sintética das composições musicais e a redução da audição a um estado de regressão e contemplação estática de imagens sonoras idealizadas e reificadas. Por outro lado, a *audição atomizada* seria apenas a expressão, no campo da música, de um exacerbado fetichismo, ao mesmo tempo coletivo e constitutivo do sujeito, efetuada na sociedade ocidental capitalista pela indústria cultural.

Do agrupamento dos diferentes tipos de investigação psicanalítica a respeito da música resultam duas diretrizes essenciais para o desenvolvimento de uma articulação da Psicologia à estética em geral, e especificamente à música.

Primeiro, trata-se de compreender claramente que a arte pensa, ou seja, ela não precisa de importações de nenhuma natureza para organizar o campo de problemas e conceitos que gravitam em torno das obras. Dizendo de uma maneira mais clara, as obras produzem seus próprios conceitos e são eles que devem orientar nossa confrontação inicial com as obras (...). A segunda condição (...) consiste em lembrar que toda obra bem-sucedida responde a problemas sobre regimes de determinação e sobre possibilidades de reorientação de categorias como identidade, diferença, relação, unidade, entre outras (p. 169)

Trata-se, portanto, de preservar, por um lado, a autonomia formal do material musical com relação às categorias psicológicas que lhe serão empregadas e, por outro, de assumir que as “obras de arte fornecem a imagem do modo com que sujeitos podem estabelecer identificações, relações de objeto e reconhecer afinidades miméticas com o que se põe como o Outro³. Neste sentido, *elas disponibilizam figuras para problemas gerais de subjetivação*” (Safatle, 2006, p. 170 [grifo do autor]) e, por isso, não necessitam de conceitos extra-musicais que os expliquem.

3 N.A.: Conceito empregado por Jaques Lacan para dar conta do estudo analítico do campo simbólico da linguagem e da cultura.

Antropologia e música

O estudo da música constitui, por conseguinte, um *obstáculo epistemológico*, tal como definido por Bachelard (1996), ao avanço da Psicologia científica, na medida em que

não se trata de considerar obstáculos externos, como a complexidade e a fugacidade dos fenômenos, nem de incriminar a fragilidade dos sentidos e do espírito humano: é no âmago do próprio ato de conhecer que aparecem, por uma espécie de imperativo funcional, lentidões e conflitos. É aí que mostraremos causas de estagnação e até de regressão, detectaremos causas de inércia às quais daremos o nome de obstáculos epistemológicos (p. 17)

Uma das vias de superação deste obstáculo encontra-se, considerando o enquadramento do estudo da música nas ciências humanas, no debate interdisciplinar, na medida em que este oferece ao campo epistemológico da Psicologia uma renovação, por meio do intercâmbio entre as diferentes áreas do saber, de conceitos e idéias já cristalizadas. No espectro de estudos a respeito da música destaca-se a Etnomusicologia, “disciplina que durante longo tempo foi entendida como de natureza híbrida, ou seja, pertencente à musicologia quanto a seus conteúdos e à antropologia quando se trata de seus métodos de pesquisa” (Pinto, 2001, p. 223). Ainda que a música tenha figurado de maneira freqüente nas etnografias antropológicas clássicas, a etnomusicologia surgiu no vácuo de estudos consistentes sobre a música no campo da antropologia. O termo *ethno-musicology* foi introduzido por volta de 1950 pelo musicólogo holandês Jaap Kunst, porém, até a publicação de *The Anthropology of Music*, de Paul Merriam (1964/1980), não havia ainda uma teoria que definisse a metodologicamente. A importância de Merriam, nesse sentido, está em ter sido o pioneiro no estudo da *música na cultura*. Sua pesquisa orientava-se por uma análise, sob as categorias musicológicas ocidentais, do produto musical, reforçando seu caráter de interação social. Na década seguinte, entretanto, esta perspectiva, choca-se com a concepção de *performance*, introduzida na antropologia por Victor Turner.

A etnografia da performance musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto “produto” para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros (Pinto, 2001, p. 223 [grifo do autor])

A perspectiva processual do acontecimento cultural orienta as pesquisas de Anthony Seeger, aluno de Turner, que funda uma nova metodologia de estudos etnomusicológicos baseada na performance, “uma antropologia atenta aos processos sociais como performances intencionais, ‘estruturações’, e soluções criativas dentro de um campo de padrões e dentro de certas situações históricas percebidas” (Seeger, 1987, p. 140). Em 1972, Seeger acompanhou um ritual dos Suyá⁴, povo que habita o Parque Nacional do Xingu no Mato Grosso, etnografia que daria origem ao livro *Why Suyá sing?* (Seeger, 1987). A Cerimônia do Rato, analisada por Seeger, consiste em um rito de passagem onde os jovens começam sua iniciação nas atividades sociais da vila por meio da relação com um adulto que lhe transmite seus nomes.

O mito do rato conta que foi um roedor que ensinou os Suyá, que até então só comiam madeira apodrecida, a se alimentarem de vegetais. Os Suyá não sabiam que as raízes e vegetais que boiavam no Rio das Comidas, junto à aldeia, serviam de alimento. O rato, então, ordenou a uma mulher que se banhava com seu filho no rio que ela levasse uma espiga de milho e guardasse segredo diante da tribo inteira até seu filho pudesse andar. Nesse dia, o menino levaria um bolinho de milho para o centro da vila, oferecendo-o a todos os homens que, assim, passaram a plantar seus alimentos.

A Cerimônia do Rato dura vários dias e reordena a vida social em meio a diversos acontecimentos na comunidade - entre eles diversas canções - como modo de celebração do mito e de retribuição às crianças que já estão na idade de receberem um nome - até

⁴ Hoje os Suyá preferem ser chamados de Kisédjê, cf. Cohn, C., Vieira, J. G., Lima, L. M., Sztutman R., & Hikiji, R. S. G. H. (2007). Por que canta Anthony Seeger?. *Rev. Antropol.* 1(50).

então são chamadas apenas de bebê -, transformando seus status enquanto membros da comunidade. No caso dos meninos, é neste momento que eles são removidos da casa de suas mães, têm seus lábios inferiores furados e são levados à casa dos homens, onde irão viver até que se casem.

Seeger (1987) ressalta que se trata, por todos os lados, de um momento de transformação. De fato, a vida dos Suyá é dividida em dois modos complementares de existência: um modo ritual, marcado pela euforia, pelas atividades coletivas públicas e a intensificação das relações sociais, contraposto a um modo não-ritual, de atividades familiares nucleares e discurso cotidiano. A alternância entre os dois períodos cria o tecido da vida social, em uma recriação contínua das categorias subjetivas e relações cosmológicas.

Todas as ações sociais são criativas e re-criativas. O canto Suyá era um tipo particular de recriação. Ele pesava moralmente os tempos e espaços da vida social. Cantar criava relações musicais entre silêncio e som, baixo e grave e alto e agudo, entre rápido e devagar, entre uníssono e solo, entre canções de grito e lamento, entre canções curtas e bobas e as canções longas e sérias dos adultos, as canções públicas da praça e as invocações da periferia. Cantar também estabelecia relações entre movimentos: entre sentar-se e ficar de pé, andar no sentido horário e anti-horário, aproximação e remoção das casas residenciais, saltar e parar. Ela estabelecia relações entre grupos: entre homens e mulheres, entre os clãs Ambán e os Kren ou os Soikokambri e os Soikodnto, e entre afiliados e consaguíneos. Assim, espaço, tempo, o corpo e a identidade social eram todos definidos, e eram por ela definidos, a arte vocal (Seeger, 1987, p. 86)

Seeger descobre que a música é o meio pelo qual os Suyá podem tanto “resguardar certos tipos de ordem em seu mundo, e também criar novos tipos de ordem nele” (Seeger, 1987, p. 128). A experiência de cantar era para eles, ao mesmo tempo, individual e social, um modo de reproduzir a sociedade e a identidade social no nível de sua produção material. “Os Suyá cantavam porque cantar era uma maneira essencial de articular as experiências de suas vidas com os processos de sua sociedade” (*idem*).

O estudo realizado com os Suyá forneceu a Seeger o material para a crítica do modelo de “antropologia da música” e a fundação

de uma “antropologia musical”. Como sintetiza Rose Satiko Giritirana Hikiji, esta consiste em uma proposta de etnomusicologia cujo “foco não se limitaria ao estudo da música *na* cultura, tal qual sugerido por Merriam (a música como *parte* da vida cultural e social), mas a própria cultura que poderia ser concebida como algo que acontece *na* música” (Hikiji, 2006, p. 62). Esta inversão do paradigma resulta em uma disciplina cuja ênfase se dá no estudo da sociedade pela perspectiva da performance musical, substituindo o estudo da música como um produto cultural pelo estudo dos processos sociais com relação à música ou, nas palavras de Seeger, o “estudo da música como uma abordagem para o estudo de processos sociais em geral” (Seeger, 1987, p. 138).

Uma antropologia da música olha para o modo pelo qual a música é parte da cultura e da vida social. Em contraste, uma antropologia musical olha para o modo pelo qual performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social. Em lugar de estudar a música *na* cultura (como proposta por Merriam, 1960), uma antropologia musical estuda a vida social como uma performance. Em lugar de assumir que há uma matriz social e cultural, pré-existente e logicamente anterior, dentro da qual a música é executada, ela examina o modo pelo qual a música é parte da construção e interpretação mesma das relações e processos, sociais e conceituais, (...) esta incursão na antropologia musical dedica-se ao estabelecimento de aspectos da vida social como musical e enquanto criada e recriada por meio da performance (Seeger, 1987, p. xiii- xiv)

A Etnomusicologia, portanto, desenvolveu-se historicamente como uma disciplina que, em menos de vinte anos, inverteu as bases epistemológicas sob as quais havia se assentado. A passagem de uma pesquisa a respeito da música a partir dos métodos da antropologia para uma pesquisa a respeito da dinâmica social a partir da música conduziu à constituição de um novo objeto de pesquisa que passou a abranger outros problemas de pesquisa. Se a antropologia da música estava restrita a dizer “o que é a música dos povos?”, a antropologia musical inclui em seu escopo de pesquisa questões como “por que membros de um grupo particular valorizam tanto canções?”, “por que performances de canções têm certas estruturas, timbres e estilos?”, “por que certos membros da comunidade can-

tam aquelas coisas específicas, daquelas maneiras específicas, para aquela platéia específica, naqueles lugares e tempo específicos?”. São essas reconsiderações que atualizaram o campo de investigação da etnologia que podem, por fim, servir como contribuição interdisciplinar à Psicologia.

Música e subjetividade

Uma importante contribuição dada pelos estudos de Antropologia Musical é a noção de que a música produz a abertura a uma *alteridade radical*, isto é, promove a atualização da potência do *fora*⁵ no interior da realidade social. E, como se fosse um instrumento seguro de conexão com o fora, a música estabelece as condições de possibilidade aos processos de criação e re-criação, evitando as possivelmente nefastas conseqüências de tal encontro.

Seeger nota que, geralmente, as canções atribuem qualidades humanas aos animais: abelhas, ratos e peixes vivendo em sociedade, realizando cerimônias e corridas com troncos de buriti. As canções terapêuticas, pelo contrário, apresentam os animais como indivíduos dotados de capacidades não-humanas ou sobre-humanas: comer mandiocas venenosas sem dor, crescer extremamente rápido ou nadar sob a água por grandes distâncias. A invocação destas qualidades que estão fora da natureza humana tem o objetivo de interiorizá-las nos seres humanos: fazê-los crescer fortes, se recuperar de uma ferida ou um envenenamento, escapar dos inimigos etc. Paradoxalmente, são os atributos de seres pertencentes a outro reino, ou de outra ordem - isto é, que invocam o *fora* -, justamente aqueles que operam uma humanização do paciente.

No caso dos Suyá, Seeger nota também a pouca quantidade de compositores de novas canções, contrastando com os relatos dos

5 O conceito de fora (*dehórs*) foi empregado por Blanchot para explicar o surgimento da literatura moderna. Para uma análise aprofundada da relação do fora com a subjetividade, cf. Foucault, M. (1990). *O Pensamento do exterior*. Lisboa: Princípio e Deleuze, G. (1988). *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.

primeiros encontros de missionários e antropólogos. Os compositores de novas canções entre os Suyá são pessoas sem espírito, que os tiveram desencarnados por um feitiço e enviados para viver por tempo indeterminado fora da comunidade, em geral entre uma comunidade de animais, dos quais aprendem as músicas. A explicação para a ausência de compositores verificada por Seeger é que no passado, quando havia mais índios Suyá, e seus membros não haviam sido submetidos ou capturados por outros índios - e vice-versa -, e tampouco haviam sido introduzidos na tribo brasileiros e americanos do tempo de pacificação e catequese, a única fonte de poder fora da aldeia era o reino natural. Em 1972, com os contatos intensos com outras culturas, o fora para os Suyá passara por um processo de expansão e alargamento, e as músicas passam então a ser aprendidas de outros índios e não-índios.

Outra constante da produção musical de uma alteridade radical, entre os Suyá, é a associação entre música e processos de metamorfose. De fato,

A falta de transformação no mito sobre a origem do milho pode ser o motivo pelo qual o mito não incluía nenhuma canção. A história não envolvia nenhuma metamorfose. O rato permanecia um rato; a criança cresceu em um menino (mas permaneceu humano); o milho era apenas milho. Gravei uma versão da origem do milho onde o contador seguiu descrevendo a origem das hortas. A origem das plantações (diferente de tirar as plantas do rio) envolvia a metamorfose de diferentes partes do corpo de uma mulher em produtos da plantação depois de ela ter sido queimada viva quando a clareira para a primeira horta fora aberta. Antes de ser queimada, ela cantou uma canção que era cantada pelos homens quase todos os anos justamente antes de eles correrem para plantações para atear-las fogo no final da temporada de seca. Entre os Suyá, onde havia metamorfose, havia canção (Seeger, 1987, p. 52)

Estranha relação que a música sustenta com o fora e as suas metamorfoses. É a relação, contudo, que nos faz retornar à Psicanálise, por meio de Alain Didier-Weill (1997).

O que ocorre com você quando escuta uma música que toca? Através de que magia esta mensagem tem o poder de induzir em você uma metamorfose? Num primeiro momento, você sente, enquanto ouvinte, que está escutando a música. Mas na medida em que é 'tocado', como se diz,

you descobrirá que de fato não é você que escuta, mas que é a música que o escuta, que escuta uma presença de cuja existência você se esqueceu e que, pelo fato de ser escutada, passa a reviver e a lhe ser dada (p. 198)

Didier-Weill insiste na relação entre Psicanálise e Música, apresentando esta como sendo participante do processo de subjetivação a partir de uma espécie de memória a respeito de si cujo conteúdo é o de uma alteridade presente na raiz do sujeito, alteridade originária, porém esquecida. O que agita tal recordação é um processo de *transmutação subjetiva* que torce o sujeito quando este diz “sim” ao encontro que emerge em sua escuta, uma força

que revira, e, a cada vez de maneira muito perturbadora, minha posição de sujeito ouvido em sujeito que ouve: com efeito, quando eu acreditava me engajar no ato de escutar a música, eis que descubro, no instante em que ela soa, que é ela que me ouve (p. 238)

A música, então, ouve o sujeito dizendo “sim” a alguém que ele não sabe quem é, e agora nem mesmo sabendo quem é que está dizendo “sim”. No máximo, o sujeito sabe que se trata da articulação entre um receptor que, no sujeito, recebeu o apelo que a música carregava, e a aparição de um emissor, que se dirige à música para chamá-la. A escuta musical comporta, assim, este poder misterioso de habilitar o encontro do sujeito com um consigo mesmo que ele desconhece, de torná-lo, em um só momento, aquele que diz “Sim, sou chamado por você” e “Sim, eu chamo você”. A estratégia de Didier-Weill é a resistência, em primeiro lugar, a uma concepção de sujeito como indiviso e imutável, para, em seguida, ater-se à distinção analítica entre um sujeito do consciente, correspondente ao eu, e um sujeito do inconsciente que, por meio da música, liberta-se da reclusão do seu não-ser e advém à existência em uma recriação do próprio sujeito. Ouvindo a música o sujeito ouve a si mesmo e, por meio da transmutação subjetiva, o sujeito invocado pela música advém como um sujeito invocante, agente de atualização dos atributos do fora no interior da subjetividade.

O próprio Didier-Weill coloca em questão a natureza deste sujeito do inconsciente que, mediante a música, insiste em bro-

tar. “Será que ele vem de um ‘eu’ inconsciente que estava lá desde sempre, à espera de ser reconhecido, ou esse ‘eu’ do inconsciente, ao contrário, acaba de ser, soberanamente, criado pela música?” (*idem*). Ora, os atributos deste sujeito são tais que “o apelo que existe na música não requer um eu que já estaria lá, mas um sujeito que ainda não está lá, indefinidamente suscetível de advir” (*idem*).

A música é, portanto, o acontecimento pelo qual se desvela ao eu a força que pressionava insistentemente o sujeito a existir. Ela constitui o instrumento pelo qual o eu entra em contato com esta força estranha e radicalmente exterior atribuída ao Outro. Mas, “nesse encontro entre o mais íntimo e o mais exterior, o sujeito aprende que ele não é constituído, segundo a concepção freudiana, por uma descontinuidade dentro-fora, mas, segundo a concepção moebiana, por uma continuidade entre o íntimo e o exterior” (*idem*). O encontro com o fora, por meio da música, adquire a força de uma recordação, a lembrança da continuidade entre o Outro e o sujeito do inconsciente.

A psicanálise, contudo, demonstra que o desvelar desse encontro com o fora ocorre de maneira relativamente freqüentemente, com mais ou menos resistência ou dissimulação, em nossa vida cotidiana “não-musical”, nos sonhos, piadas, atos falhos etc. A peculiaridade da experiência musical, contudo, é que ela proporciona um encontro com o Outro sob a égide de uma afirmação absoluta: “não somente não sinto a presença da música como uma intrusão que tem as características de uma violação, como descubro, ao contrário, com a mais extrema certeza, que, nesse lugar adquirido em mim, o Outro está em casa” (p. 239).

É assim que o estudo de Didier-Weill a respeito da música como abordagem dos processos de subjetivação demonstra de que maneira estes envolvem o encontro do sujeito com uma alteridade radical, com algo que lhe está fora, mediante a escuta musical. Este encontro, por sua vez, reúne as condições de possibilidade para a atualização das potências do fora na realidade subjetiva. A peculiaridade da música na promoção de tal encontro é que ela estabelece

um espaço seguro, onde o fora aparece desprovido de suas forças malélicas, onde o contato não é temido por seus riscos e limitações, onde, pelo contrário, em uma afirmação absoluta da potência, as relações do sujeito com o fora se apresentam dinamizadas sob o signo da harmonia.

É também por meio da música que as categorias socialmente construídas e realizadas pelo sujeito, tais como espaço, tempo, corpo e identidade social, são reordenadas de modo a permitir a criação do novo e a atualização do sujeito a partir de sua alteridade. Para os Suyá, cada performance musical “reestabelece certas relações entre seres humanos e animais, entre a aldeia e seus arredores, entre os Suyá e o universo que eles criaram e dentro do qual eles vivem” (Seeger, 1987, p. 2). Cantando, saltando e dançando, é esta a maneira pela qual eles incorporam o fora, domando sua destrutividade pela suspensão da ordem vigente, por uma metamorfose do mundo e de si. E, assim,

o que põe o sujeito em movimento, na dança, sem que ele tenha, para isso, de fazer esforços, deve-se ao fato de que o deslocamento no qual ele se lança arranca-o de um lugar onde ele não pode mais ficar: ele não o pode mais porque, a partir do momento em que soa a música, o novo lugar onde ele se encontra situado cessa de estar limitado pela orientação espaço-temporal que recebia da lei simbólica, para adquirir subitamente a característica de um lugar habitado pela amplidão do ilimitado. (...) Dançando esse puro excesso que é o ilimitado, o sujeito descobre o que ele não é: cessa de ser limitado pela lei especular (torna-se invisível), cessa de ser limitado pela lei da gravidade (torna-se imaterial), cessa de ser limitado pelo interdito simbólico (torna-se inaudito)” (Didier-Weill, 1997, p. 240-241)

Esta construção teórica de análise da música apresenta-se possível somente na medida em que se orienta como um estudo de Psicologia Musical. Para Didier-Weill, a música possibilita um modo de subjetivação pelo encontro com o fora e, assim, oferece ao sujeito os meios de estabelecer identificações e diferenças consigo mesmo e com o exterior, de criar e romper alianças com os objetos, de compor e decompor relações com sua alteridade. Estas conclusões resultam de um estudo da música enquanto método de abor-

dagem dos processos de subjetivação. E Didier-Weill insiste neste ponto quando afirma que “não hesitamos em declarar que uma reflexão teórica sobre a música é um dos caminhos possíveis para compreender a relação mais primordial do sujeito com o Outro” (Didier-Weill, 1997, p. 240)

Enfim, é quase como se o trabalho de uma Psicologia Musical fosse o de inverter o paradigma metodológico atual entre Psicologia e Música e, assim, orientar uma pesquisa híbrida, pertencente à Psicologia quanto a seus conteúdos e à Música quanto a seus métodos. Trata-se, sobretudo, de substituir o estudo analítico ou descritivo, formal ou estrutural, do sujeito como um produto acabado, pelo estudo dos modos de subjetivação com relação à música.

Esta construção de uma Psicologia Musical levantará problemas que, obviamente, não cabem ser explicitados ou desenvolvidos neste trabalho. Um exemplo seria a natureza da audição musical que, para Didier-Weill, apresenta os mesmos atributos de subjetivação exercidos, na concepção de Seeger, pela performance musical. Seria esta disparidade resultado de uma diferenciação cultural preponderante ou de um encaminhamento lógico que acompanha a transposição do enfoque da comunidade à subjetividade? Ou, ainda, estaríamos por adotar uma maior extensão do campo da performance de modo a abranger também a escuta? Escuta agora pensada como processo ativo de significação dos sons, estruturante das categorias de subjetivação musicais e produtora das imagens associativas entre notas e afetos. E, também pensada enquanto processo, absolutamente relacional, dinâmica e criativa, por isso justamente, anterior a qualquer representação. Espera-se que este, junto a outros problemas, encontre uma abordagem significativamente relevante com o estudo de uma Psicologia Musical.

Há que se levar em conta, ainda, a existência de uma vasta produção teórica a respeito da música nos diferentes marcos teóricos da Psicologia. Deu-se preferência à Psicanálise na medida em que ela oferece, enquanto exemplo singular, um campo de problematizações que conduziu ao desenvolvimento desta proposta. Não

se deve excluir, com isso, a possibilidade de consolidação da Psicologia Musical a partir e junto de outras linhas teóricas no campo da Psicologia e, mais ainda, de outras disciplinas, como a Musicologia, Sociologia da Música, Filosofia da Música e Musicoterapia.

As perspectivas, contudo, de um amplo estudo da música no campo da Psicologia mostraram-se depender de uma revisão aprofundada de alguns de seus conceitos fundamentais, sobretudo a noção de sujeito. Torna-se necessária uma concepção aberta de subjetividade em constante processo de troca e produção, subjetividade composta e recomposta em indeterminados devires balizados pela sociedade em suas produções culturais, tais como a música.

Referências

- Adorno, T. W. (1991). O fetichismo na música e a regressão da audição. *Os Pensadores v. 48*. São Paulo: Nova Cultural.
- Bachelard, G. (1996). *Formação do espírito científico: Contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Bell, C. (1923). *Art*. London: Chatto and Windus, 1923. Original publicado em 1914.
- Didier-Weill, A. (1997). *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Freud, S. (1996). O Moisés de Michelangelo. In *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* [Jayme Salomão, trad]. 213-140. Rio de Janeiro: Imago. Original publicado em 1914.
- Hanslick, E. (1989). *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética da arte dos sons*. Campinas: Ed da Unicamp. Original publicado em 1854.
- Hikiji, R. S. G. (2006). *A música e o risco: etnografia da performance*

de crianças e jovens. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Merriam, A. P. (1980). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press. Original publicado em 1964.

Pinto, T. O. (2001). Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, 44(1). 221-286

Pontalis, J. B. (2005). *Entre o sonho e a dor*. São Paulo: Idéias & Letras.

Safatle, V. (2006). Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage In Rivera, T., Safatle, V., org. *Sobre arte e psicanálise*. 163-195. São Paulo: Escuta, 2006.

Seeger, A. (1987). *Why Suyá sing?*. Cambridge: Cambridge University Press.