

A musicalidade do analista, o psiquismo primordial e o trabalho interpretativo

Beatriz Troncon Busatto^[1]

RESUMO: A autora apresenta algumas ideias frutos de trocas entre músicos – principalmente cantores – e psicanalistas, com reflexões sobre o que é a música, o que é o canto, que emoções se expressam na música e qual a sua natureza, criando modelos para pensar o fazer analítico em evolução constante. Utiliza, em um segundo momento, observações sobre o sonhar do analista durante a sessão, impregnado de lembranças de canções brasileiras que falam das vivências do homem comum. Por fim, relaciona esse fenômeno a possíveis captações de aspectos da mente embrionária em analista e analisando, propiciadoras de formulações de interpretações.

PALAVRAS-CHAVE: música, *rêverie*, experiência emocional, mente primordial, interpretação

1. Psiquiatra e psicanalista. Membro efetivo com funções didáticas da Sociedade Brasileira de Psicanálise de Ribeirão Preto (SBPRP).

Uma intensa luz que não se vê
Passa pela voz ao se calar

– Caetano Veloso, “Que não se vê”

O ar não é silencioso? O vento não faz barulho? E o que é o vento senão ar?
A música é o silêncio em movimento.

– Fernando Sabino, *O encontro marcado*

O cantor lírico e o medo na performance musical: uma expressão

Um dos modelos utilizados no presente estudo foi colhido no contato com cantores líricos que investigam o que se chama coloquialmente de “medo do palco”, pelo justo fato de que este pode se constituir em um significativo entrave à evolução de uma carreira profissional. Percebi em uma parcela dos que dedicam sua vida ao canto um interesse em conhecer mais as questões referentes às emoções envolvidas no ato de cantar, bem como nas diversas etapas que o músico percorre até culminar em apresentações públicas em nível de excelência. Estudos na área do conhecimento das ciências da performance, entre vários outros aspectos, se dedicam a pesquisar os fatores e variáveis envolvidos na formação e na evolução da carreira do cantor lírico e como este pode se desenvolver o mais plenamente possível. Abordam as formas pelas quais as emoções se manifestam física e emocionalmente, objetivando o aperfeiçoamento artístico. Alguns exemplos surpreendentes de “medo do palco” vêm de Maria Callas, Enrico Caruso, Pablo Casals, Luciano Pavarotti, Leopold Godowsky, Vladimir Horowitz, Ignacy Paderewski, Artur Rubenstein e Sergei Rachmaninoff, que sofriam de grande ansiedade ao se apresentar. Frédéric Chopin, por sua vez, sentia-se intimidado e mesmo sufocado pela simples respiração das pessoas que o assistiam, assustado pelo rosto estranho e pela curiosidade das pessoas, chegando a afirmar “não ser talhado” para dar concertos (Kenny, 2011).

A música se relaciona aos hábitos, costumes e evolução dos povos, e principalmente à temporalidade, seja como passagem dos anos, séculos e milênios, seja com o tempo em que se dá o ritmo e a duração dos sons, desta forma caracterizando-a. É meio de expressão e de comunicação, multitemporal e não idiomática. Portanto, falar de música implica considerar pulsos, ritmos, tempos, contratempos, melodia, harmonia, consonâncias, dissonâncias, durações do som, timbres, podendo estes se originar no infinito, no mar, no céu. Considera-se que a música tem elementos sublimes e intangíveis ao ser humano, sendo divina ou mitológica. Creio que isso se deve ao impacto estético gerado pela criatividade humana em seus mais importantes potenciais e às emoções correspondentes, que podem tomar uma proporção oceânica ao ouvirmos ou executarmos determinada composição.

Uma citação de *O som e o sentido* ilustra um pouco essas ideias:

Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em

todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas. (Wisnik, 1989, p. 28)

O performer é aquele através do qual a música vai “passar” e ser apresentada às pessoas, conferindo, assim, uma forma ao infinito do universo musical. Etimologia da palavra: prefixo latino “*per-*”, movimentar através, com “*formāre*”, também latino, que significa forma ou modo sob o qual uma coisa existe ou se manifesta (Houaiss Eletrônico, s.d.).

Em comparação com a literatura, o cinema e as artes plásticas, o canto é uma forma de expressão artística em que o ineditismo é constante (o mesmo se dá com a dança e o teatro). O performer não sabe o que irá acontecer, pois por mais que ele conheça todas as circunstâncias relacionadas à apresentação, por mais que domine a música e a tenha ensaiado satisfatoriamente, cada situação será uma situação única, desconhecida. Além disso, o cantar pode envolver um contato com emoções também inéditas do próprio artista. Não seria a possibilidade de acesso a esse universo muito amplo e desconhecido, a experiência com um “infinito sem forma”, que geraria a ansiedade e o medo? Ou então, numa perspectiva mais mística: a experiência divina que a música comporta em si, a sintonia do cantor com uma experiência transcendental, não poderia também estar envolvida? Como não ter medo ao se propor ser um veículo de processos como esses?

O cantor almeja alcançar algo que poderíamos chamar de *transformar-se na música que canta*:

O homem, o artista, a obra, formam um todo. A arte da obra interior não se desprende do artista como a exterior; a que ele não pode fazer, mas unicamente ser, surge das profundezas que não conhecem a luz do dia. (Herrigel, 1975/1983, p. 67)

Em *O objeto psicanalítico*, Chuster (2011) apresenta algo semelhante sobre a criatividade, sua força e o fenômeno de transformar-se na criação artística:

Se, por um lado, os objetos criados pelo ser humano para sobreviver se estabilizam na cultura, a criatividade tende a se relacionar com o Caos. A lógica não linear que se articula a uma constante combinação e re-combinação dos elementos em velocidade crescente nos leva ao “Limiar do Caos”. Neste ponto onde o quase caótico re-encontra o precipitado de uma nova ordem, temos, em tese, o maior potencial de criatividade do homem. Pois, neste momento e neste lugar, a turbulência é tal que as moléculas se chocam a tal velocidade e intensidade tal que o ritmo combinatório favorece a produção criativa. Se pudermos inserir aqui um vértice do talento este seria então a maior capacidade de se experimentar, de arriscar, de se expor à experiência emocional e extrair aprendizado da vivência. O ser passa a conhecer a si mesmo e ele mesmo se transforma neste saber,

encarnando-o. Na definição de Bion (1965), são as transformações em O. Deste modo ele é o talentoso artista e ao mesmo tempo sua obra prima. (pp. 68-69)

Cesura

O universo sonoro começa a fazer parte da vida do ser humano ainda durante o período intrauterino. O feto está exposto aos sons desde o início da gestação e os escuta a partir da 20ª semana, mesmo estando com os condutos auditivos preenchidos pelo líquido amniótico. O bater do coração da mãe, sua voz, sua respiração, os sons do seu aparelho digestivo, os sons dos seus passos, os sons das conversas com outras pessoas, são ritmos internos ouvidos que se somam a outros ruídos externos. Estes passam pelas barreiras de pele, tecido subcutâneo, musculatura da mãe e líquido amniótico. Nenhum desses sons pode ser distinguido, seja interno ou externo, em virtude da imaturidade neurológica em que o feto se encontra. No entanto, observa-se, desde essa etapa inicial, que há reações significativas a esses estímulos sonoros (Parncutt, 2009).

O bebê recém-nascido passa a escutar todos os sons sem o filtro do corpo da mãe e do líquido amniótico; é bastante sensível a eles, mas não tem capacidade de integrá-los nem de discernir sua fonte antes de 8 semanas de idade. Surpreendentemente ele é capaz de reconhecer a voz da mãe, sendo o sorriso uma das primeiras respostas à voz materna, entre 3-4 semanas de vida. Dentro do útero e nas primeiras semanas, a audição e o olfato são os sentidos mais predominantemente ativos. Depois dos 3-4 meses de vida, a visão vai se integrando e torna-se o sentido que rege todos os demais. Desta forma, na fisiologia dos órgãos dos sentidos, o desenvolvimento da audição precede o da visão (Oertel & Doupe, 2012). Uma curiosidade: pessoas que não receberam uma educação/estimulação musical demoram mais tempo para reconhecer um timbre vocal se comparadas a um músico ou alguém treinado. Entretanto, se essa pessoa, além de ouvir o som, também enxergar sua emissão, ela conseguirá mais rapidamente identificá-lo, chegando mais perto da capacidade do músico (Parncutt, 2009).

Mesmo havendo a involução biológica daqueles sentidos que estavam mais ativos no mundo intrauterino, a audição permanece fundante por seu papel no estabelecimento futuro da linguagem, juntamente com o amadurecimento do sistema nervoso central (e acrescido da relação afetiva com o ambiente).

Lembro-me da conhecida frase de Buber citada por Bion (1977/1981) no artigo “Cesura”: “no ventre da mãe o homem conhece o universo e esquece-o ao nascer” (p. 124). Espelho que após o nascimento permaneçam os registros da voz da mãe, ficam os sons do coração da mãe quando esta embala o bebê. Deve haver em cada bebê uma impressão significativa dos primeiros sons do universo, possivelmente já embebidos em algum tipo de afeto.

Apresento algumas conjeturas:

- Pensando em cesura como uma ruptura e uma continuidade: não seria a audição uma continuidade na cesura do nascimento?

- Não poderia o medo do palco ser expressão de experiências primevas? Algo como os sentimentos subtalâmicos, simpáticos ou parassimpáticos, que Bion menciona no mesmo trabalho?
- Que importância teria esse universo sonoro, no qual ouvimos, falamos e cantamos, na evolução do pensar humano?

Outros modelos musicais: captações

O vigor da escrita analítica muitas vezes resvala em certa exposição de nossa história de vida, gostos, traumas, problemas etc., mesmo que involuntariamente. Creio que alguns autores psicanalíticos, ao descreverem mais explicitamente seus processos mentais – e aqui posso citar Ogden, Ferro, Grotstein, Jacobs (e logicamente o próprio Freud, que tanto nos forneceu exemplos de si mesmo) –, o fazem enquanto pessoas que *sofrem* o seu trabalho e oferecem suas experiências para um pensar sobre fenômenos vividos por muitos de nós em solitária atividade psicanalítica.

No presente trabalho examino alguns processos que vivo nas sessões com os analisandos. Percebo clara e consistentemente a influência da música – um patrimônio afetivamente investido – em minha prática psicanalítica. Ocorrem-me, durante as sessões e ouvindo os analisandos, canções populares, geralmente as brasileiras, de diferentes tipos e origens. Na maioria das vezes isso poderia ser descrito como um tema musical pertinente aos diversos fatos analíticos que estamos vivendo nas sessões. Essas associações frequentes com música constituem um sonhar (Ferro, 1995) na sessão e parecem superar em mim outras modalidades, por exemplo, as que tem um caráter mais visual. Muitos analistas relatam experiências similares derivadas de formas de expressão artística como a literatura, as artes plásticas, o cinema etc. Penso nesses acontecimentos como processamentos de elementos sensoriais em elementos alfa, na função alfa e no sonho de vigília (Bion, 1962/1966; Ferro, 1995). E também no processo da pré-concepção, que, como sabemos, em contato com uma realização – sob a ocorrência de uma experiência emocional – notadamente produz “imagens visuais, padrões auditivos e olfativos, utilizáveis nos pensamentos oníricos, no pensar inconsciente da vigília, sonhos, barreira de contato, memória” (Bion, 1962/1966, p. 48).

Durante minha infância e juventude, conciliei o gosto e o estudo da música clássica (piano) com a música popular brasileira. Pude me nutrir, como muitos de nós, das riquezas da música popular brasileira, ouvindo e cantando nossos compositores queridos, como Chico Buarque, Vinicius de Moraes, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Tom Jobim, Edu Lobo, Pixinguinha, Adoniran Barbosa, Noel Rosa, Cartola, Nelson Cavaquinho, Paulo Vanzolini, Baden Powell, e intérpretes talentosos como Elis Regina, Milton Nascimento, Gal Costa, Agostinho dos Santos, Elizeth Cardoso, Maysa, Orlando Silva e tantos outros.

Nossa música popular reúne autores e cantores bem diversos, dos iletrados aos maestros. Tendo como base o samba, nossa cultura musical fala do cotidiano, numa aparente despreensão. As letras poéticas, conjugadas com melodias tocantes, são

tantas vezes escritas por compositores que não puderam receber uma educação musical formal. Essas composições, a meu ver, estão muito próximas de emoções em estado nascente, mais puro. Remeto-me ao samba, que carregaria o “DNA” da música brasileira (Hartke, 2013). Muitos desses autores que foram autodidatas, ou que aprenderam uns com os outros no espaço matricial^[2] (Hartke, 2013), criaram memoráveis composições, verdadeiras poesias em músicas sofisticadas. Refletem histórias de vida ao mesmo tempo ricas e sofridas: perdas, revezes, necessidades, orgulho, tristezas, pobreza, medo da morte e do envelhecimento, traições, amizades, amores correspondidos ou não, felicidade. São incontáveis os temas que nos apresentam, elaborando-os com uma criatividade singular. Disse Noel Rosa (citado por Máximo & Didier, 1990): “Canções de simples amas-secas ninando crianças; coisas sem nexo, brotadas da inspiração musical improvisada; ou cantos de pássaros, de pardais, de cigarras; ou mesmo a rude música urbana, como os rumores desconcertantes dos bondes, carroças, pregões – tudo isso me encantava” (p. 65).

A evolução da música brasileira está muito ligada à sexualidade e ao luto. Creio que isso se deve, em parte, à criação do samba, uma força que ajudou o povo negro e as populações mais desvalidas em sua sobrevivência, por conseguirem utilizá-lo para expressar emoções, somado a outras cantigas trazidas da África. Essas manifestações devem estar profundamente enraizadas em nossas mentes brasileiras.

Conjeturo que um sonhar musical se apoia nas complexas raízes citadas. Identifico que ele pode ser resposta a algum ritmo ou a alguma musicalidade contida nas emoções dos analisandos. A sonoridade do que ouço do paciente em contato com minhas próprias ressonâncias parece gerar em minha mente o que estou denominando de sonho musical ou, dizendo de maneira mais simples, a recordação vívida de alguma canção, como se a estivesse escutando em meu interior; essa presença musical se torna significativa em dado momento da sessão, conforme perscruto meus movimentos psíquicos. Outras vezes tomo consciência, subitamente, de que estou “ouvindo” mentalmente alguma música. Descrevendo um pouco mais o processo no trabalho analítico: da canção “sonhada” posso evoluir rumo à formulação de alguma interpretação, ou então para algum sonho de caráter mais visual; ambos os processos – que geralmente ocorrem em poucos segundos – podem me sugerir elaborações de ideias que serão, então, comunicadas ao analisando, preferencialmente em palavras; no entanto, quando parecem não emergir elementos puramente verbais para oferecer, posso informar que lembrei de algo e cantarolar o trecho musical, aguardando novas associações por parte do paciente. Nas duas possibilidades, as ideias que se seguem são, geralmente, ricas e ampliadoras do pensar.

2. Locais de criação musical, como casas, quintais ou terreiros localizados em bairros periféricos de cidades como o Rio de Janeiro. Ali se reuniam pessoas, em grande parte negros e descendentes, para cantar, compor, dançar, namorar e lutar. Longe da vigilância policial, eram favorecidas expressões mais instintivas, sexualizadas, juntamente com a musicalidade. Esses espaços podem metaforicamente ser equiparados à sessão analítica.

Faz-se necessário esclarecer um ponto que surge frequentemente quando apresento o conceito de sonho musical aos colegas, que é a argumentação de que a associação que me ocorreu se originou na palavra, ou seja, seria a lembrança da letra da música estimulada pelo que o paciente diz, como acontece nas evocações provenientes da poesia. Porém, ainda que tenhamos elementos melódicos nas poesias, estes são ligados aos ritmos próprios da fala, às sonoridades da linguagem ou, ainda, à sonoridade fonética. O que sustento é a ocorrência de uma lembrança musical com a mesma qualidade presente na definição de *canção* (Bernac, 1970; Tatit, 2011), na qual não se dissociam melodia e letra, já que formam uma espécie de amálgama; letra e melodia são dois elementos imbricados, mesmo quando compostos por autores diferentes. Aliás, Luiz Tatit (2011), em uma interessante entrevista à revista *Ide*, afirma que “a paixão da canção começa sempre pela melodia” (p. 35). É a esse tipo de musicalidade que credito a captação e o subsequente trabalho elaborativo de dimensões profundas vividas no encontro analítico, sendo, portanto, um processo muito mais complexo do que meras correspondências entre palavras faladas ou recordadas; especulo, assim, se tais lembranças sonoras não seriam pontos de contato com aquele universo primevo de que falo na situação do medo na performance – ali como *expressão* e aqui como *captação* de manifestações de uma mente primordial, tal como Bion (1977/1981) aborda em seu trabalho “Cesura”, sobre o qual já discorri.

Observo ocorrerem a mim composições que ouvi recentemente ou que escuto sempre, do tipo “música de cabeceira”. Mas há momentos em que não tenho a menor ideia de quando teria sido a última vez que ouvi determinada canção. Um exemplo de uma situação clínica em que as lembranças surgidas não tiveram registro de sua existência em minha memória por algumas décadas foi: um analisando me dizia coloquialmente, num tom de voz que transmitia pouca emoção, como tinha sido seu percurso até o consultório. Fez muitas observações, e eu creio que fui acompanhando o relato num certo estado de suspensão. Dentre tantas coisas que falou, selecionei, sem intenção consciente, o fato de que ele tinha visto uma faixa amarela – daquelas que circunscrevem uma área, impedindo a passagem – em certa avenida, e continuou dizendo algo sobre o trânsito em nossa cidade. Me ocorreu a seguinte canção, composição de Noel Rosa:

Quando eu morrer
 Não quero choro nem vela
 Quero uma fita amarela
 Gravada com o nome dela
 (Alves & Reis, 1933)

Rapidamente seguiu-se outra lembrança, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro:

Quando eu morrer me enterre na Lapinha
 Quando eu morrer me enterre na Lapinha

Calça, culote, paletó, almofadinha
Calça, culote, paletó, almofadinha
(Regina, 1968)

Esses refrões parecem ter me trazido imediatamente à consciência a ideia de morte, todos morreremos; depois, pensei em Elis Regina (intérprete da segunda música), dolorosa perda; em seguida dei-me conta de que falecera, muito recentemente, alguém bastante significativo na vida desse analisando. Estimulada por aquela “fita amarela” e pela sequência das associações que se seguiram, pude fazer uma interpretação que abriu espaço para que emergissem emoções mais dolorosas, aparentemente em consonância com aquele momento da sessão: conteúdos de luto, morte e dores, justamente sobre uma tristeza que estaria delimitada – ou negada – sem ser notada pela dupla. No entanto, pudemos perceber melhor, juntos, complexos movimentos mentais nos quais havia, muito fortemente, o medo de perdas (que incluíam a mim ou a análise) e também um receio dos ódios que poderiam surgir ao se descortinarem novas realidades frustrantes, novas demandas que a ele se impunham. Estas seriam decorrentes da morte da pessoa querida, já acontecida, mas também da constatação de uma perspectiva humana que nunca deixa de vislumbrar todo o tipo de perdas futuras. Sabíamos, por experiências anteriores, o quão fácil era para ele se apoiar em mecanismos maníacos (também os obsessivos) quando dores mentais ameaçavam irromper. Outros aspectos menos palatáveis se explicitaram, como um desejo constante de “assassinar” o novo (na sessão e fora dela).

Houve a lembrança de uma primeira música realmente triste, associada, para mim, à curta vida de Noel. A segunda, no entanto, significou onipotência e mania. Refletindo sobre essas associações depois da sessão, considereei que o “salto” da tristeza para a mania que me norteou a fazer as interpretações ao paciente pode ter relação com as qualidades musicais dos dois refrões. Percebi, curiosamente, que as duas composições têm linhas melódicas similares, se diferenciando, no entanto, por algumas qualidades. Resumidamente: a primeira, “Fita amarela”, é em tom menor, que costuma conferir sentimentos de tristeza às músicas, embora existam exceções (um exemplo bem popular é o hino do Corinthians). A segunda, surpreendentemente, se aproxima musicalmente da composição do Noel, porém foi composta em tom maior, que atribui sentimentos de contentamento às músicas. O andamento da primeira canção é lento, o que favorece a expressão de emoções relacionadas à dor, à tristeza. O da segunda é acelerado, tem ritmo muito marcado, e Elis Regina, da qual me recordei, a interpreta com vigor, com a empolgação que lhe era típica. Uma composição desse tipo vai estimular no ouvinte alegria, excitação (ou até mesmo o desencadeamento de transe, quando as letras e melodias se repetem em ritmos cada vez mais rápidos).

Pressuponho que o que ocorreu em nossa interação pode ser fruto de uma escuta intuitiva, aquilo que um analista vai desenvolvendo ao longo dos anos e que aponta para possibilidades inéditas de pensar. Metaforicamente, seria a escuta da melodia que estava contida nas comunicações do paciente. A música de seus estados mentais,

veiculada de alguma forma em seu discurso associativo (ou captada por mim, apoiada em referências musicais e culturais), foi transformada em um outro tipo de música em minha mente, que pôde, então, ser aproximada aos estados mentais vigentes na sessão, oferecendo um contorno a algo não pensado, ainda informe. Uma curiosa coincidência que descobri ao pesquisar sobre as duas canções, compostas, como sabemos, com muitos anos de diferença entre elas, foi que ambas se inspiraram numa mesma cantiga de capoeira vinda da Bahia, cantiga que fala sobre os feitos de um capoeirista chamado Besouro Cordão de Ouro, um homem destemido que ganhava de todos na luta da capoeira, tendo a habilidade especial de fugir da polícia “performando” golpes voadores.

Conjeturas a serem mais exploradas em futuros desenvolvimentos: haveria uma conexão entre as canções sonhadas nas sessões e as expressões da mente embrionária? Essas expressões seriam apreendidas não somente sob a forma de imagens, mas também pela sonoridade. Acredito ser possível que essa dimensão mental mantenha ou armazene registros auditivos primários que seriam passíveis de elaboração pela dupla analítica em determinadas condições. Esses sonhos são, provavelmente, captações dos *ritmos dessa mente embrionária*, ritmos relacionados à direção pré-concepções → concepções (Chuster, 2011). Minha hipótese é de que a musicalidade expressa na sessão, sob a forma de evocações de música popular brasileira e suas origens, dá voz a elementos psíquicos primários captados na relação com o analisando.

Podemos conceber a música como um tipo de síntese (Bion, 1962/1966). O contato das mentes e dessa síntese parece ser capaz de criar condições de expansão, desde que as concepções formuladas possam manter uma qualidade de pré-concepção. Na direção pré-concepções → concepções, poderão ocorrer infinitudes de novas composições nas sessões, no indivíduo e na população em geral (Chuster, 2011).

Inspirações finais

A qualidade de qualquer atividade onírica de vigília durante as sessões analíticas e os correspondentes elementos sensoriais podem ser expressão da riqueza de uma análise, como enfatizam autores contemporâneos (Barros, 2000; Ferro, 1995). Pelo que pude pesquisar, no entanto, não se fala isoladamente acerca de seus componentes auditivos, mas se sabe que há uma interligação complexa entre os vários órgãos dos sentidos e também em suas formas de expressão e de representação em nossa vida onírica de vigília. Possivelmente a predominância de um componente sensorial está intimamente relacionada àquilo que é mais significativo emocionalmente em cada um de nós.

Os sons das vozes da dupla analítica, os ritmos, as intensidades, são por nós considerados indicadores de estados mentais. A situação ideal seria viver a sessão como algo muito silencioso, para que qualquer mínimo ruído interior pudesse ser captado/ouvido por nós, ruídos que venham do paciente ou de nós mesmos (Grotstein, 2007/2010). Por outro ângulo, o próprio trabalho analítico em condições favoráveis deve ser capaz de dar voz a alguma emoção, algum pensamento, algum fenômeno mental. Essas evoluções são observadas na sessão de análise, que é, a um só tempo, um microcosmo e todo o infinito!

Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes, significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante (um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo, porque insemina nele um princípio de ordem). ... Nos rituais que constituem as práticas da música modal invoca-se o universo para que seja cosmos e não-caos. (Wisnik, 1989, p. 27)

Uma das funções das artes pode ser trabalhar o infinito para representá-lo como finito e “pensável”, e assim auxiliar-nos a tolerá-lo e propiciar-nos aproximações sucessivas. Diante do infinito/finito, do caos do universo, de sua incompreensibilidade pela fragilidade e desamparo humanos, a função da música poderia ser a de se constituir em um magnífico ponto de apoio para o pensamento, para o viver em sociedade e o viver com outros povos, em culturas diversas. Todas essas questões são interessantíssimas porque demonstram a importância da musicalidade. Sabe-se que os povos que têm tradição musical tiveram desenvolvimentos privilegiados, com maiores chances de sobrevivência do ponto de vista evolutivo (Juslin & Sloboda, 2011). Crianças com habilidades musicais que receberam educação musical precocemente parecem ter uma facilitação no desenvolvimento da linguagem falada, além de um favorecimento no aprendizado de uma segunda língua.

Com outra situação bem particular ilustro o que pode ser o caminho inverso: a atriz Zezé Macedo era muito jovem quando perdeu um filho de apenas 1 ano de idade. Ao ver o filho morto, soltou um grito terrível e ficou muda por muito tempo. Quando a voz voltou, tornou-se definitivamente diferente do que era, mantendo um timbre desagradável e esquisito até o fim de sua vida. Segundo o que está sendo veiculado ao público numa peça teatral em São Paulo, em sua vida profissional interpretou sempre o mesmo papel tragicômico: da esquisita, feia e com voz esganiçada (Gofman, 2013).

Para concluir, espero ter desenvolvido conexões com o fazer psicanalítico, particularmente entre expressões e captações referentes ao universo sonoro e ao desenvolvimento de pensamentos na sessão. Tentei descrever como algumas formas artísticas surgem na comunicação analista/analizando favorecendo esse processo. Em muitos aspectos, a mente primordial pode ser apreendida na sessão, e me interessou pensar como o mundo sonoro poderia estar implicado. Também é útil observar de que forma cada um de nós, psicanalistas, desenvolve métodos que são únicos em nossa maneira de trabalhar. Certamente estão profundamente enraizados e conectados com nossas histórias de vida e com nossas personalidades. A música clássica, o samba e a bossa nova são fonte de inspiração, de renovação e de movimentação em minha criatividade. Trazem possibilidades expansivas no contato com a mente dos meus analisandos e com a minha própria mente, se constituindo numa fonte adicional de material onírico e de pensabilidade (Ferro, 1995) em meu trabalho. Creio que, assim como no caso do cantor lírico, o mais propício à criação seria um abandono à experiência de estar com o outro (e conosco), aguardando o que vai passar através de...

Há um “*per-formãre*” em nosso trabalho, em nosso palco. Tentamos vivê-lo

munidos de capacidade negativa, de observação, de intuição psicanaliticamente treinada. Creio que tanto a solidão desses momentos como o acesso a algo que pode representar aspectos da mente primordial em analista e analisando – acrescido da tarefa de colocar alguma comunicação em palavras – são o que expressa o “nosso” medo, o medo em nosso ofício. No entanto, as ampliações que potencialmente se seguem, quando isso ocorre, constituem o motor de toda a nossa prática.

La musicalidad del analista, el psiquismo primordial y el trabajo interpretativo

Resumen: La autora presenta algunas ideas que son el fruto de intercambios entre músicos –especialmente cantantes– y psicoanalistas, añadiendo reflexiones sobre qué es la música y el canto, qué emociones se expresan en la música y cuál es su naturaleza que crea modelos para pensar el quehacer analítico, que está en constante evolución. En un segundo momento, utiliza observaciones al respecto del soñar del analista durante la sesión, impregnadas de recuerdos de canciones brasileñas que mencionan las vivencias del hombre común. Por último, relaciona este fenómeno con posibles captaciones de aspectos de la mente embrionaria en el analista y el analizante, lo que propicia formular interpretaciones.

Palabras clave: música, *rêverie*, experiencia emocional, mente primordial, interpretación

The musicality of the analyst, the primordial psyche, and the interpretive work

Abstract: The author presents some ideas resulting from exchanges between musicians –mainly singers– and psychoanalysts, with reflections on what music is, what singing is, what emotions are expressed in music and what its nature is, creating models to think about the constantly evolving analytical practice. Later, she uses observations about the analyst’s dreaming during the session, imbued with memories of Brazilian songs that speak of the experiences of the common man. Finally, she relates this phenomenon to possible perceptions of aspects of the embryonic mind of both analyst and analysand, conducive to formulating interpretations.

Keywords: music, reverie, emotional experience, primordial mind, interpretation

Referências

- Alves, F., & Reis, M. (1933). *Fita amarela* [Música em 78 RPM]. Odeon.
- Barros, E. M. R. (2000). O processo de constituição de significado na vida mental: afeto e imagem pictográfica. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 34(1), 55-68.
- Bernac, P. (1970). *The interpretation of French song* (W. Radford, Trad.). W. W. Norton & Company.

- Bion, W. R. (1966). *O aprender com a experiência* (J. Salomão & P. D. Corrêa, Trad.). Zahar. (Trabalho original publicado em 1962)
- Bion, W. R. (1981). Cesura (M. T. M. Godoy, Trad.). *Revista Brasileira de Psicanálise*, 15(2), 123-136. (Trabalho original publicado em 1977)
- Chuster, A. (Ed.). (2011). *O objeto psicanalítico: fundamentos de uma mudança de paradigma na psicanálise*. Edição do Instituto W. Bion.
- Ferro, A. (1995). *A técnica na psicanálise infantil: a criança e o analista da relação ao campo emocional* (M. Justum, Trad.). Imago.
- Gofman, B. (2013, 18 de agosto). "Me emocionei muito com a história de Zezé Macedo", diz Betty Gofman [Entrevista]. *Globonews*. <https://bit.ly/4483gh9>
- Grotstein, J. S. (2010). *Um facho de intensa escuridão: o legado de Wilfred Bion à psicanálise* (M. C. Monteiro, Trad.). Artmed. (Trabalho original publicado em 2007)
- Hartke, R. (2013, 16 de março). *Origens e transformações da música popular brasileira: do quintal ao Carnegie Hall – uma escuta psicanalítica* [Palestra]. Psicanálise e música: em cantos da mente, Ribeirão Preto, SP, Brasil.
- Herrigel, E. (1983). *A arte cavalheiresca do arqueiro zen* (J. C. Ismael, Trad.). Pensamento. (Trabalho original publicado em 1975)
- Houaiss Eletrônico. (n.d.). Performance. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* [Software]. Objetiva. Recuperado em 2009
- Juslin, P., & Sloboda, J. (Eds.). (2011). *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*. Oxford University Press.
- Kenny, D. T. (2011). *The psychology of music performance anxiety*. Oxford University Press.
- Máximo, J., & Didier, C. (1990). *Noel Rosa: uma biografia*. Editora UnB.
- Oertel, D., & Doupe, A. J. (2012). The auditory central nervous system. In E. R. Kandel, J. H. Schwartz, T. M. Jessell, S. A. Siegelbaum, & A. J. Hudspeth (Eds.), *Principles of neural science* (5a ed., pp. 682-711). McGraw-Hill Medical.
- Parncutt, R. (2009). Prenatal development and the phylogeny and ontogeny of music behavior. In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), *The Oxford handbook of music psychology* (pp. 371-386). Oxford University Press.
- Regina, E. (1968). Lapinha [Música]. In Vários artistas, *A bienal do samba*. Philips.
- Tatit, L. (2011). Entrevista com Luiz Tatit. *Ide*, 34(53), 33-42.
- Wisnik, J. M. (1989). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. Companhia das Letras.

Bibliografia consultada

- Williamson, A. (2004). *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford University Press.

Beatriz Troncon Busatto

Endereço: Av. Antonio Diederichsen, 400, sala 606. Ribeirão Preto/SP.
 CEP: 14020-250
 Tel.: (16) 98128-8313
 E-mail: beatriztbusatto@gmail.com