

A Música na Psicanálise: Um Dueto entre Christopher Bollas e Didier-Weill

Music in Psychoanalysis: A Duet between Christopher Bollas and Didier-Weill

La Música en el Psicoanálisis: Un Dueto entre Christopher Bollas y Didier-Weill

La Musique en Psychanalyse : Un Duo entre Christopher Bollas et Didier-Weill

 10.5020/23590777.rs.v25i1.e14488

Vinicius Martinucho Godeguezi  

Graduado em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” UNESP (2017) e Mestre em Psicologia do Desenvolvimento e Aprendizagem (2021) pela UNESP Bauru.

Érico Bruno Viana Campos  

Graduado em Psicologia (Bacharelado e Formação de Psicólogo) pela Universidade de São Paulo (2002), Mestre (2004) e Doutor (2009) em Psicologia pela Universidade de São Paulo. É professor universitário e psicoterapeuta de orientação psicanalítica (CRP 06/71328).

Resumo

Desde os anos pioneiros de sua fundação, a psicanálise, em sua dimensão teórico-clínica, propõe-se a pensar a cultura humana com seus feitos artísticos. Nesse aspecto, questiona-se que a música tenha sido tão pouco abordada em comparação às outras formas de arte. A declaração de Freud de que não gostava de música pode ter contribuído para este fato. Este artigo pretende fazer uma análise das possibilidades de inserção da questão da música no campo psicanalítico, percorrendo, brevemente, a literatura de autores clássicos e, principalmente, aproximando dois autores de diferentes vertentes da psicanálise contemporânea. De um lado, trabalharemos com o autor da escola inglesa, Christopher Bollas, com sua abordagem das relações de objeto e principalmente o conceito de objeto transformacional, e, do outro, abordaremos Alain Didier-Weill, autor de escola francesa de inspiração lacaniana e sua ideia original de Nota Azul. Nesta aproximação, encontramos um interessante contraponto em torno da dimensão signífica contenedora do discurso verbal, que dá o tom de discussões epistemológicas e metodológicas que atravessam a história da psicanálise.

Palavras-chave: música, psicanálise, objeto transformacional, nota azul.

Abstract

Since its early years, psychoanalysis — both theoretically and clinically — has sought to think through human culture and its artistic productions. Within this scope, music has been comparatively understudied relative to other arts. Freud's avowed dislike of music may have contributed to this gap. This article examines ways of bringing music into the psychoanalytic field. It briefly reviews classic contributions and, above all, stages a dialogue between two contemporary authors from different traditions. On one side is Christopher Bollas, from the British school, with his object-relations approach and, especially, the notion of the transformational object. On the other is Alain Didier-Weill, a French Lacanian author, with his original idea of the Blue Note. Read together, they offer a productive counterpoint around the signifying, content-bearing dimension of verbal discourse — an issue that sets the tone for epistemological and methodological debates that run through the history of psychoanalysis.

Keywords: music, psychoanalysis, transformational object, blue note.

Resumen

Desde los años pioneros de su fundación, el psicoanálisis, en su dimensión teórico-clínica, se propone a pensar la cultura humana con sus hechos artísticos. En este aspecto, llama la atención que la música fue tan poco enfocada en comparación con las otras formas de arte. La declaración de Freud de que no le gustaba la música puede haber contribuido con este hecho. Este artículo pretende hacer un análisis de las posibilidades de inserción de la cuestión de la música en el campo psicoanalítico recorriendo brevemente la literatura de autores clásicos y, principalmente, acercando dos autores de diferentes vertientes del psicoanálisis contemporáneo. De un lado trabajaremos con el autor de la escuela inglesa Christopher Bollas con su enfoque de las relaciones de objeto y principalmente el concepto de objeto transformacional, y del otro Alain Didier-Weill, autor de escuela francesa de inspiración lacaniana y su idea original de nota azul. En este acercamiento, encontramos un interesante contrapunto en vuelta de la dimensión signica de contenido del discurso verbal que dan el tono de discusiones epistemológicas y metodológicas que traspasan la historia del psicoanálisis.

Palabras clave: música, psicoanálisis, objeto transformacional, nota azul.

Résumé

Depuis les années pionnières de sa fondation, la psychanalyse, dans sa dimension théorique-clinique, se propose de réfléchir à la culture humaine avec ses réalisations artistiques. À cet égard, il est frappant de constater que la musique ait été si peu abordée par rapport aux autres formes d'art. La déclaration de Freud selon laquelle il n'aimait pas la musique a peut-être contribué à ce fait. Cet article vise à analyser les possibilités d'intégrer la question de la musique dans le domaine psychanalytique, en explorant brièvement la littérature des auteurs classiques et, surtout, en rapprochant deux auteurs de courants différents de la psychanalyse contemporaine. D'un côté, nous travaillerons avec l'auteur de l'école anglaise Christopher Bollas et son approche des relations d'objet, en particulier le concept d'objet transformationnel. De l'autre, nous examinerons les idées d'Alain Didier-Weill, auteur de l'école française d'inspiration lacanienne, et son concept original de la note bleue. Dans cette approche, nous trouvons un contrepoint intéressant autour de la dimension sémiotique du contenu du discours verbal, qui donne le ton aux discussions épistémologiques et méthodologiques qui traversent l'histoire de la psychanalyse.

Mots-clés : musique, psychanalyse, objet transformationnel, note bleue.

Música e Psicanálise: Uma Aproximação Problemática

Em *Moisés de Michelangelo*, Freud (1914/2017c) afirma que obras de arte – como as obras literárias, esculturas e pinturas – causavam-lhe fortes efeitos que faziam com que se detivesse longamente na tentativa de compreender como esses efeitos se davam. Algo, no entanto, impossível no caso da música. Ainda que frequentasse a ópera tivesse contato com musicistas influentes, como Max Graf, e não obstante o interessante tratamento “peripatético” do compositor Gustav Mahler, Freud se dizia inapto à escuta musical ou, mais precisamente, não se via capaz de desfrutar a fruição musical, pois as emoções suscitadas pela música eram irredutíveis à sua análise. Mesmo assim, embora reconhecesse os limites de sua análise sobre a música, ou sobre seus efeitos, Freud admitia o poder dos motivos musicais em suscitar cadeias associativas carregadas de memórias afetivas, como quando faz um comentário, em *Interpretação dos Sonhos*, das lembranças sobre as quais alguns compassos das *Bodas de Fígaro* de Mozart poderiam imediatamente lhe lançar (Freud, 1900/2017a).

Aproximações entre música e psicanálise existem desde os primórdios da própria psicanálise. Dentre os contemporâneos e conhecidos de Freud, Max Graf, pai do “pequeno Hans”, foi um importante pioneiro nas aproximações entre música e psicanálise. Musicólogo de formação, utilizou-se das ideias de Freud para teorizar sobre a estilística musical e sua relação com a subjetividade do artista como em *Richard Wagner e a Obra Dramática* (Graf, 1906/1914a) e *Problemas de Criação Dramática* (Graf, 1907/1914b). É desta época também o ensaio *Oficina Interior do Músico* (Graf, 1910), onde aborda a articulação psíquica operada em diferentes correntes estéticas na música. Neste ensaio, sugere-se que o artista do classicismo controla seu inconsciente, enquanto o do romantismo se deixa influenciar pelas reminiscências da infância (Graf, 1910).

Outro autor relevante da época de Freud a fazer considerações sobre a música foi Georg Groddeck. Em *Escritos Psicanalíticos sobre Literatura e Arte* (Groddeck, 1909/2001), o autor propõe que, ainda que a linguagem seja o esteio da cultura e o recurso básico da comunicação humana, é também completamente insuficiente quando se trata de expressar os mais profundos conteúdos afetivos dos pensamentos, sendo para isso necessários outros recursos. Dentre esses, a música ocuparia uma posição privilegiada.

Nas décadas de 1920, 1930 e 1940, alguns artigos relevantes foram publicados nas edições da *Imago*. Em *Psicanálise e Música*, Richard Sterba (1965) procede uma exaustiva revisão de literatura dos ensaios e textos produzidos por psicanalistas e comentadores desse período. Dentre eles, aponta o caráter analítico estrutural de alguns, por exemplo, Chijs (1926) e Sterba (1939/1946), onde se enfatiza as relações que se pode estabelecer entre música e linguagem, bem como a transformação da recepção de sons em criação subjetiva de imagens. Outros tiveram uma abordagem mais metapsicológica ou dialógica de aspectos biológicos e psicológicos como em Pfeifer (1933) e Mosonyi (1935). Sterba (1965) destaca, ainda, trabalhos como o de Perrotti (1945), que aborda a questão da personalidade da produção musical determinada pela fantasia e pelos processos primários inconscientes.

Nota-se que, ainda que Freud demonstrasse ter uma relação um tanto ambígua com a música, devido às dificuldades de decodificação psicanalítica dessa arte, seu círculo social estava repleto de músicos, musicólogos, psicanalistas que se interessavam pelo assunto e, considerando a Viena de seu tempo, de música de um modo geral. É importante observar que, não obstante a relação um tanto orgânica da psicanálise com as artes, seja nos comentários e exemplos que o próprio Freud colhia da arte para a construção de conceitos psicanalíticos, seja nas contribuições psicanalíticas para a teoria da cultura, a música, em comparação com o teatro, a literatura e outros tipos de arte, apresenta uma produção substancialmente menor (Castro, 2020).

A partir do início dos anos 1950, surgem importantes textos tratando das articulações entre psicanálise e música, o que faz com que esse período seja nomeado por Välimäki (2005, p.47), como “a época de ouro” da produção psicanalítica em música. Destacam-se dentre esses, o trabalho de Theodor Reik, *Écrits sur la Musique* (Reik, 1953/1984) e dois ensaios de Kohut: *On the Enjoyment of Listening Music* (Kohut & Levarie, 1950/1978) – escrito em parceria com o maestro Siegmund Levarie – e *Observations on the Psychological Functions of Music* (Kohut, 1957/1978).

Reik (1953/1984) reconhece que a aproximação costumeira da psicanálise das obras de arte se dá por via da análise da estrutura narrativa, ou seja, das personagens, cenário, ação e transformatividades. Esses elementos permitem aos indivíduos uma identificação, uma *ab-reação* dos afetos e o efeito catártico de obras como o teatro, literatura e as artes plásticas, na medida em que se localizam no domínio da representação. Porém, restaria a demanda de pensar uma psicanálise dos impactos subjetivos da música que é por sua natureza uma arte refratária à representação. Daí a hipótese, consonante com a exposição de Groddeck (1909/2001), de que a música estaria no domínio da possibilidade de *expressão* dos afetos humanos, com origem nos processos inconscientes. Para expor sua tese, Reik (1953/1984) se utiliza de inúmeros relatos clínicos e sugere que a música se presta ao processo de análise como uma ferramenta muito prolifera, tanto nos modos de associação do paciente quanto nas possibilidades de intervenção do analista a partir de sua atenção flutuante.

A análise de Kohut e Levarie (1950/1978) se dá também de modo bastante freudiano, enfatizando aspectos metapsicológicos econômicos baseados no esquema do princípio do prazer/desprazer. Nessa perspectiva, a fruição musical seria decorrente das possibilidades de o ego lidar com estímulos exteriores desconhecidos. Apresentando esta ideia de maneira sucinta, à princípio, os estímulos auditivos do mundo seriam experienciados como intrusivos e desprazerosos pelo bebê que, diante deles, encontra-se em uma posição especialmente vulnerável, uma vez que não se pode fechar os ouvidos, assim como se pode fazer defensivamente com os olhos.

Em seguida, o ego incipiente vai se tornando capaz de reconhecer e dominar os estímulos que, de ruídos desagradáveis, vão se tornando sons prazerosos, como a voz da mãe que o embala em doces acalantos. Entretanto, uma vez que a música não se reduz à tradução do pensamento lógico, o domínio dos sons mobilizaria montantes de energia de uma distribuição específica advindas de uma organização muito precoce do ego. A fruição musical seria, portanto, obtida de um aspecto formal da música que, de acordo com seus elementos, corresponde a níveis de prazer distintos. Um ligado ao processo secundário pela melodia e harmonia e outro ao mais profundo e próximo da dimensão sexual pulsional provocado pelo ritmo.

Posteriormente, outros trabalhos significativos foram realizados sobre o assunto. No entanto, diferentemente dos pioneiros que estavam próximos de uma psicanálise fundamentada em parâmetros quase que exclusivamente apoiados na obra de Freud, a partir do momento pós-guerra, já na “era das escolas”¹ (Mezan, 2014), a teorização psicanalítica sobre a relação do humano com a música passa a apresentar diferentes abordagens, a depender da filiação de cada escola. Assim sendo, a aproximação feita por diferentes autores entre a música e psicanálise são muito claramente marcadas por essas divergências teórico-metodológicas, de modo que as tentativas de se abordar a “questão da música” se dá por diferentes caminhos.

No presente trabalho, interessa-nos identificar e aproximar narrativas teóricas a respeito do assunto, ou seja, dos efeitos causados pela música no sujeito. Desse modo, buscaremos fazê-lo através de dois autores contemporâneos importantes em duas correntes bastante influentes no campo da psicanálise brasileira. De um lado temos Christopher Bollas, representante da chamada “escola inglesa” constituída, dentre outras vertentes, pelo grupo intermediário inglês das relações de objeto ao qual o autor pertence. Deste autor trabalharemos com a ideia de *inconsciente receptivo e objeto transformacional*.

¹ Denominação dada por Renato Mezan (2014) em *O tronco e os ramos* para a fase do desenvolvimento do movimento psicanalítico que compreende o período entre 1945 e meados dos anos 1970. Trata-se de um período em que se estabelecem núcleos divergentes quanto à prática da psicanálise, o que resulta também em claras diferenças teóricas. O autor destaca quatro escolas principais estabelecidas: a psicologia do ego, a tendência kleiniana, a escola das relações de objeto e o lacanismo (Mezan, 2014, p. 52).

Do outro lado, no campo da teoria francesa do sujeito inspirada em Lacan, abordaremos a teoria de Didier-Weill, com sua interessante e profícua ideia de *nota azul* enquanto uma possibilidade de se apreender a especificidade e potência do encontro entre Sujeito e Outro a partir da música. Para isso, utilizaremos o método da revisão bibliográfica, estabelecendo uma relação dialógica entre os autores supracitados, buscando, ao final, apresentar alguns pontos importantes que se destacam desta aproximação.

Bollas: A Música enquanto *Objeto Transformacional*

Reconhecido como membro do chamado “grupo independente” da psicanálise inglesa, Christopher Bollas é um de seus expoentes contemporâneos que têm contribuído de forma importante para a teoria psicanalítica seja em seus aspectos de manejo clínico, seja na proposição de novos conceitos metapsicológicos (Nettleton, 2018).

Bollas propõe uma concepção original de inconsciente baseada, principalmente, na apresentação freudiana de *A Interpretação dos Sonhos* e na noção de associação livre. A partir desses elementos, o autor traz uma visão de psiquismo com aspectos fundamentais de caráter criativo e comunicativo. Daí decorrem muitos de seus conceitos – como inconsciente receptivo, genera, idioma – no campo dos aspectos constitucionais do psiquismo e também com relação às dinâmicas do mundo objetual e às características dos objetos (transformacional, evocativo, aleatório, transubstancial e generacionais) (Loureiro, 2020).

Alguns desses conceitos se mostram bastante fecundos para pensarmos a questão da apreciação estética, do encontro do indivíduo com a obras de arte e, dentre elas, com a música. De certo modo, este é um empreendimento feito pelo próprio autor que concebe também um “objeto estético” ou “momento estético”, como uma experiência especial no campo psíquico, que permite ao indivíduo uma expansão criativa a partir do encontro de seu idioma com um objeto que o “ressoe” (Bollas, 1985/2015).

Um aspecto epistemológico a se observar é que, ainda que claramente influenciado pela escola de Winnicott, alguns conceitos importantes da obra bollasiana pretendem dialogar diretamente com a teoria de Freud. Este é o caso, por exemplo, de sua noção de *inconsciente receptivo*.

O inconsciente receptivo enfatiza a importância da recepção com relação aos objetos externos e internos. A partir do modelo estrutural do aparelho psíquico concebido por Freud, na chamada *virada dos anos 20* e consolidado em *O Eu e o Id*, estabelece-se que os aspectos tópicos e dinâmicos da metapsicologia estão sustentados na noção de instâncias diferenciais – Id, ego e superego – entretanto, não obstante este importante avanço teórico, permanece a noção de que cada uma dessas instâncias tem características próprias, uma mais profunda e inconsciente (*Ics*) no domínio do Id, e outra de percepção/consciência (*Pcp-Cs*), mais superficial característica do ego. É importante ressaltar, neste contexto, que, para Freud, existe uma dimensão originária e intuitiva do Id que não é representacional ou da ordem do recalado. Este campo será fundado, posteriormente, através dos mecanismos do narcisismo que darão origem ao ego.

Se a concepção freudiana sobre o Id, seja em sua dimensão originária ou da *repressão*, dá maior importância aos mecanismos inconscientes (*Ics*), a teoria da *recepção* se desdobra da relação percepção/ consciência (*Pcp-Cs*) com os objetos, relacionando-se com a primeira ao modo de uma complementação:

Aquilo que Freud denomina de Percepção-Consciência (*Pcp-Cs*) seria alçado ao primeiro plano por Bollas, seja como receptáculo permanente das impressões sensoriais, seja num papel mais ativo de “varrição” (*scanning*), seleção e apreensão de tais impressões. Porém, tal ênfase não descarta a existência dos conteúdos inconscientes mantidos sob repressão. Segundo Bollas, a teoria da recepção é complementar à teoria da repressão. (Loureiro, 2020, p. 5)

As características intrínsecas dos objetos têm, portanto, influência decisiva na relação que o indivíduo estabelece com o mundo, na medida em que a receptividade deste sistema pode, não somente “acomodar”, mas acima de tudo receber esses objetos, de modo a se transformar a partir deles, através de uma “harmonização” com aspectos internos e característicos deste sujeito, ou seja, que esteja de acordo com seu *idioma*. Para Bollas, cada pessoa possui um núcleo essencial do *self*, um cerne identitário continente de possibilidades de expansão e articulação ao modo de uma semente, assim, o idioma se constitui como um “correlato psíquico da impressão digital humana” (Nettleton, 2018 p. 3).

A partir da possibilidade da *afinação* dos objetos com o idioma de cada um, acontece o processo de transformação que dota estes objetos de seu caráter propriamente *transformacional*. O protótipo e parâmetro deste processo se dá a partir do cuidado materno. A mãe é vivenciada pelo bebê como um “processo de transformação” (Bollas, 1985/2015, p. 50), e, ao apresentar a diversidade sensorial de sabores, cheiros, texturas e sons através do seu cuidado, dá os parâmetros que serão futuramente buscados enquanto objetos transformacionais. Cabe-nos perguntar como esta teoria nos auxilia a pensar a questão dos efeitos da música no psiquismo.

Ainda na trilha de um diálogo e complementação das ideias de Freud, Bollas retoma um ponto fundamental, ou seja, da polaridade entre processos primários, caracterizados pela atividade psíquica primitiva e pertencente ao inconsciente e aos processos secundários operados pela consciência balizada pela linguagem e expressos em pensamentos lógicos.

Baseado nisso, mas buscando avançar, constitui-se na obra bollasiana uma nova oposição que a perpassa transversalmente – a dicotomia entre forma e conteúdo.

A música enquanto arte da “pura forma” (Loureiro, 2020, p. 9) pode representar um objeto privilegiado de caráter particularmente potente e de raízes primitivas quanto ao poder de mutação dos estados subjetivos. Nas palavras do autor: A experiência de ser processado pela música é talvez mais claramente captada quando pensamos nas diferenças em nossos estados subjetivos trazidas pelas interpretações de diferentes maestros. Bernstein e Giuliani tomam um objeto comum – digamos, a Quinta Sinfonia de Mahler – e cada um a interpreta de acordo com seu próprio idioma, transformando a forma; quando ouvimos uma ou outra das interpretações, somos tocados por esse objeto comum de diferentes modos [...] cada um de nós será processado por ao menos duas formas: a própria música e a inteligência transmitida pela interpretação do maestro (Bollas, 1995, p. 24).

Essa citação é bastante interessante, pois sugere que a música que chega ao ouvinte e o afeta é influenciada por essas “duas formas”: a própria composição, ou seja, pelos aspectos subjetivos do compositor e, pela execução do intérprete que, ao tentar traduzir o idioma do compositor, o *dialetiza* com seu próprio. Assim, faz da recepção algo mais ou menos prazeroso, segundo as possibilidades de ressonância com o idioma próprio do ouvinte. Martinelli (2007, p.19) aborda essa questão pelo viés da semiótica e propõe que a mediação que um intérprete faz entre o compositor e o ouvinte é muito mais do que mera decodificação da partitura e que, nesse processo, aspectos subjetivos do intérprete são fundamentais, pois “interpretar é realmente sobre encontrar um equilíbrio entre uma realização liberal de si mesmo e um reconhecimento contratual de normas coletivas e conhecimento herdado”. Essa questão toca um ponto importante que é a comunicação, ou, o encontro entre dois seres a partir da música. Este é o ponto fundamental da teorização de Didier-Weill, que abordaremos a seguir tentando buscar consonâncias e dissonâncias com Christopher Bollas.

Mas antes, cabe-nos fazer aqui alguns comentários sobre essa *genealogia* da questão da música nos desenvolvimentos psicanalíticos.

É interessante notar que ao abordar a questão pelo viés metapsicológico, cada autor acaba dando ênfase a um aspecto, ainda que partam do mesmo lugar – as considerações freudianas sobre os aspectos tópicos, dinâmicos e econômicos do psiquismo. Enquanto Kohut e Levarie (1950/1978) se concentram nos aspectos econômicos da recepção musical, com suas possibilidades de fruição a partir do princípio do prazer, Bollas o faz pela complementação de caráter mais tópico, ao situar seu *inconsciente receptivo* no domínio da instância perceptiva-consciente, ainda que conservando o “inconsciente” do processo enquanto qualidade de uma instância mais originária.

Outro aspecto importante retoma a dificuldade ou a carência de considerações mais consistentes na obra de Freud, quanto às identificações primárias de ordem materna. É sabido que a teoria freudiana dá importância fundamental para a identificação paterna ou, especificamente, *edípica* para a constituição do psiquismo, da saída do complexo de Édipo e da entrada na cultura. No entanto, pensa-se, justamente, sobre como o domínio da forma enquanto “ordem materna” fornece um complemento importante. Há uma identificação de ordem narcísica, pré-verbal e imaginária que ocorre em um momento também pré-edípico e que fundamenta modos de sublimação e de estabelecimento de relações primárias de objeto que estão fora da ordem simbólica (Campos, 2013), ou, em termos mais bollasianos, referem-se ao domínio da forma (imaginário) e não dos conteúdos (simbólico-linguístico). Daí, considerar os aspectos intrínsecos e formais destes objetos faz todo sentido, inclusive quanto às especificidades do objeto musical.

Assim, em fenômenos como a fala “manhês” e os acalantos, encontramos esse objeto transformacional fora do domínio dos conteúdos linguísticos, em um momento em que somente as variações tonais e melódicas da voz da mãe é que podem afetar o bebê, apresentando este “objeto musical” enquanto o processo de transformação constituinte do *self* em um momento primário (Godeguez, 2021). Castarède (2002, p.16) nessa mesma linha, sugere que a voz materna na vivência primitiva das relações afetivas se constitui como “o primeiro referente do mundo psíquico da criança”.

Podemos concluir, pelo exposto até o momento, que, no que tange a compreensão da música por uma abordagem psicanalítica, Bollas dá à música, enquanto objeto, uma potencialidade transformacional específica, situada no domínio das formas, podendo ressoar o idioma de cada sujeito e permitindo algo de uma comunicação afetiva e não linguística.

Uma Mudança de Perspectiva

Poderíamos dizer que a noção de objeto transformacional musical é bastante original e que está alinhada com algumas características epistemológicas claras da abordagem das relações de objeto. O inconsciente receptivo que toma a criatividade e comunicação como balizas fundamentais e a ênfase na dimensão perceptiva-consciente, demonstram uma abertura interessante para a receptividade sensorial que, de algum modo, poderíamos também associar a um modo da escola inglesa que vê com bons olhos e interesse o viés *funcionalista* e biológico.

Assim, algumas noções como *saúde* e *maturidade* cabem e são recorrentes na literatura psicanalítica inglesa. No caso da ideia de *objeto transformacional*, talvez possamos dizer que na suposição de um “ressoar” do idioma interno, a partir

de um objeto com potencialidades transformacionais, contém algo de uma visão conciliadora em torno da questão das relações de objeto com um caráter quase que explicitamente “otimista”.

Essas considerações se tornam importantes na medida em que pretendemos aproximar essa corrente teórica da chamada “escola francesa”, muito mais ligada às ciências da linguagem, ao estruturalismo, também comumente marcada por uma visão um tanto mais *trágica*, seja na questão da constituição do sujeito ou mesmo na questão das relações de objeto.

Alguns conceitos básicos, que balizam a tradição da escola francesa de inspiração lacaniana, dão o tom dessa perspectiva no seu campo epistemológico. A ideia da constituição do sujeito pela alienação no desejo do Outro, a concepção do objeto causa do desejo (*objeto a*) como negativo, a ideia de gozo como excedente traumático repetitivo situado no registro do Real, assim como a própria concepção do Real enquanto a dimensão traumática que “ não cessa de não se escrever” (Lacan, 1973/1985, p. 81) dotam essa corrente de uma abstração maior, que evidencia um traço de algo como um resto *impossível*, distantes de concepções funcionalistas e biológicas.

Entretanto, se a costura dessa teoria tendo, como fio condutor as possibilidades ou não de inscrição do sujeito no campo da linguagem, resulta em algo de caráter trágico que não se pode resolver de modo definitivo e que tem o traumático e a alienação como ponto fundamental de constituição, parece que, quando a música entra na discussão, há algo que se mostra surpreendentemente diferente. É o que sugere a ideia de *nota azul* de Didier-Weill. Passemos então a ela.

Alain Didier-Weill: A Nota Azul

Alain Didier-Weill foi um psicanalista, teatrólogo e escritor francês seguidor de Jacques Lacan que foi convidado pelo próprio a fazer intervenções em seu seminário, no final de seu ensino nos anos 1970. Alguns de seus trabalhos tratam da intersecção entre psicanálise e arte, especialmente evidenciando a influência da música na constituição do Sujeito e como um operador de gozo, através da fruição musical na interlocução inconsciente entre artista e ouvinte (Lollo, 2019).

Em seu texto *A Nota Azul*²: *de Quatros Tempos Subjetivantes na Música*, Didier-Weill (2014) se questiona a respeito do poder da música de transportar o ouvinte de um estado para outro. Chama a atenção para o fato de que a música seria uma arte com a característica particular de causar um tipo de emoção irresistível e de conjugar dois “estados da alma” compreendidos a partir da conjugação de tempos lógicos, um de *felicidade* e outro de *nostalgia psíquica* (Didier-Weill, 2014, p. 41).

O autor procura conceituar psicanaliticamente uma ideia esboçada pelo pintor Eugène Delacroix em uma carta endereçada a Chopin, ou seja, a *nota azul* (Didier-Weill, 1999, p. 33). Didier-Weill propõe que a *nota azul* seja aquela capaz de acertar ao ouvinte, de modo a produzir um estado de gozo, que é sempre a mesma, sem jamais ser monótona. É possível interpretar de seu texto que a ideia de *nota azul* não se refere só e simplesmente a uma nota musical, como dó, mi ou si bemol, mas também a um poder particular da música, que é sempre idêntico para o inconsciente, que deve ser compreendida como um efeito de repetição, porém que não se confunde com a repetição traumática e coercitiva da pulsão de morte. Enquanto o automatismo da repetição descrito por Freud é dotado de um peso de não sentido irredutível, a *nota azul* carrega um gozo oriundo de um real que, apesar de não simbolizável e sempre fugidio, é portador de um poder simbolizante por excelência, segundo o autor:

Dessa nota direi que, se não é simbolizável, no sentido em que não poderemos inscrevê-la, em que não poderemos reter em nós o efeito eminentemente fugaz que ela produz e cuja extinção é estritamente tributária do real das vibrações sonoras que a suportam, é simbolizante. Simbolizante no sentido de que nos abre para o efeito de todos os outros significantes, como se fosse sua senha. De fato, sob o impacto da Nota Azul, o mundo começa a falar conosco e as coisas, a ter sentido: os significantes da cadeia inconsciente, de mudos que eram, despertam e começam, causados pela Nota Azul, a nos contar causos (Didier-Weill, 2014, p. 43).

Com este poder particular de desencadeamento simbolizante, a *nota azul* evocaria o que está em jogo no amor enquanto limite do sentido e invocação do mais além do sentido. O autor explica que, assim como um apaixonado é capaz de ver sentido na “menor folha tremendo”, sem saber exatamente qual é, pois há um ser amado capaz de criar um desencadeamento da cadeia inconsciente, o ouvinte se posiciona com relação à *nota azul* no mesmo lugar, de um destinatário de sentido nos “causos” que ela os conta sem saber de onde vem ou porque assim o são.

A *nota azul*, com seu gozo característico, constituiria a promessa que o ouvinte espera da música e que o compositor é conduzido a buscar em sua criação, até encontrar o ponto em que nele deverá se abolir, engajando-se nessa busca como se dissesse ao futuro ouvinte “reconheço, dado o que estou antecipando, que você tem o direito de esperar de mim que eu encontre aquilo cuja existência lhe faço supor: a Nota Azul” (Didier-Weill, 2014, p. 45). A promessa da *nota azul* conecta artista e ouvinte, fazendo com que nessa relação seja introduzida não só o gozo, mas também o “prazer preliminar de um

² No texto original de Didier-Weill, *nota azul* é sempre grafada com letras maiúsculas, seguindo o estilo da tradição lacaniana. Aqui, manteremos a grafia original só em citações diretas, nas demais vezes utilizaremos letras minúsculas. No caso dos termos “Sujeito” e “Outro”, mantivemos a grafia original por se tratarem de conceitos que não equivalem exatamente ao seu uso coloquial.

certame amoroso”, ou seja, uma promessa de gozo (Didier-Weill, 2014, p. 45).

No momento da realização da promessa existiria um movimento particular na dialética do Sujeito e do Outro. Para explicar a passagem do tempo lógico – que possibilita o ouvinte estar como Outro e, pela operação possibilitada pela audição da música ser alçado à condição de Sujeito –, o autor utiliza o exemplo do chiste, porém especifica uma diferença importante no que se refere à experiência da *nota azul*.

Em *O Chiste e Sua Relação Com o Inconsciente*, Freud (1905/2017b) propõe que a satisfação humorística do chiste seria decorrente de uma economia de um dispêndio afetivo, ou seja, ao ser surpreendido pelo chiste, ao invés de ser conduzido pelo emissor a uma situação trágica de dispêndio de afetos esperada, o ouvinte obtém prazer ao economizar este afeto pela mudança de rumo da narrativa. O conteúdo do chiste também prestaria sua contribuição para o prazer, pois, advindo do inconsciente, expressa elementos que de outro modo teriam de continuar recalcados, e, nessa possibilidade de “aliviar” a pressão da repressão sobre um conteúdo reconhecido, mutuamente haveria uma descarga de prazer, segundo o funcionamento do princípio do prazer. Na relação entre Sujeito e Outro em que Freud insere o chiste, primeiro haveria a emissão do próprio chiste, seguido pelo riso do Outro e pelo riso do Sujeito, provocado pela constatação de ter encontrado um bom entendedor de seu desejo inconsciente.

Para explicitar o que ocorre no caso da *nota azul*, Didier-Weill, de forma bastante lacaniana, propõe quatro *tempos lógicos* para o fenômeno, fazendo uma releitura de Freud e propondo um tempo preliminar para o fenômeno do chiste.

No primeiro tempo haveria uma “presença e pesagem do desejo do Outro” (Didier-Weill, 2014, p. 48). Esse é um tempo que, segundo o autor, não foi considerado por Freud, pois o Sujeito emissor de um chiste só o fará se encontrar nessa pesagem algo que permita o nascimento do chiste. Segundo Didier-Weill a inserção desse primeiro tempo é fundamental, pois o Outro não deveria ser aqui tomado como um puro ouvinte posicionado como um receptor, seria preciso considerá-lo em sua dimensão de emissor do desejo inconsciente o qual o Sujeito reconhece. Em resposta ao desejo do Outro reconhecido no primeiro tempo, o Sujeito, no segundo tempo, produz o chiste.

No terceiro tempo, o Outro, vindo na palavra do Sujeito seu desejo inconsciente reconhecido e promovido à condição de uma “questão de atualidade”, manifesta sua satisfação rindo. Nesse ponto, o autor chama a atenção para o fato de que aquilo que o riso do Outro atesta não é o mero fato de ter sido divertido, mas antes, o gozo de “se descobrir musa do sujeito” (Didier-Weill, 2014, p.46). O reconhecimento que se dá entre Sujeito e Outro não é só um reconhecimento no que se refere ao conhecimento inconsciente, mas também no sentido de que o Outro se sente “reconhecido” enquanto inspirador do chiste, a causa desse gozo (Didier-Weill, 2014, p. 46).

Por fim, no quarto tempo, em resposta ao terceiro, o Sujeito ri de seu próprio chiste. Este seria um ponto fundamental, pois o que o riso do Sujeito comemora, para além da surpresa e do prazer gerado por aspectos econômicos dos afetos dos quais fala Freud, é a descoberta de uma articulação inconsciente possível entre o desejo do Outro e de seu próprio desejo.

Eis que a diferença do chiste, com relação ao ouvinte da música, é que, ainda que a articulação entre Sujeito e Outro também possa ser comemorada na presença da *nota azul*, os quatro tempos, no caso do ouvinte da música, não são discerníveis cronologicamente, eles acontecem simultaneamente.

Nesse sentido, ao ouvir a música, seríamos tomados como Outro em relação ao Sujeito compositor. A grande novidade, introduzida por Didier-Weill com relação a essa experiência com a música, é que, enquanto Outro, o ouvinte da música recebe a mensagem do Sujeito de que seu desejo não é angustiante como formulado na proposição lacaniana do *Che vuoi?*³. Em outras palavras, a música se apresenta como uma possibilidade ao Sujeito de responder à interpelação, ao *che vuoi* do desejo do Outro que, de outro modo, seria irrespondível e angustiante enquanto enigma de seu desejo. Diante dessa resposta, surge uma questão que permitiria uma conjugação de Sujeito e Outro que, ao invés de alienação no desejo, se dá por meio da possibilidade de doação de algo que não se tem segundo a estrutura do famoso aforisma de Lacan “amar é dar o que não se tem a quem não quer isso” (Lacan, 1992, p. 122). A esse respeito diz o autor:

(...) aqui o Sujeito, ao nos responder, faz surgir em nós a presença de uma questão cuja natureza se revela não esterilizante, e sim fecundante para ele: se há algo em nós que está perdido para nós mesmos e que insufla a palavra ao sujeito, descobrimos dando a esse Sujeito o que não temos, no que se pode reconhecer a fórmula com que Lacan sempre designou o amor. Digamos que é precisamente por poder realizar tal conjugação para o amor que nosso desejo não é angustiante para o Sujeito (Didier-Weill, 2014, p. 49).

Essa possibilidade particular de articulação entre Sujeito e Outro, através da “conjugação para o amor”, é que permite compreender o gozo da música destituído de sua dimensão traumática e dolorosa, mas em plena potência de felicidade, que é o primeiro dos estados de alma que Didier-Weill classifica como destinos possíveis de que a música é capaz de nos

³ Expressão italiana que pode ser traduzida como “que queres”, utilizada por Lacan em seu escrito “Subversão do sujeito e dialética do desejo do inconsciente freudiano” (1966), referindo-se à interpelação feita pelo diabo a Alvare, protagonista de um conto do século XVIII chamado “O Diabo Amoroso” de Jacques Cazzotte. No contexto da teoria lacaniana o “che vuoi;” representa o particular do desejo do sujeito frente ao caráter universal da Lei.

transportar. Entretanto, haveria uma conjugação deste estado de felicidade com um de nostalgia psíquica decorrente da possibilidade de comemoração deste momento fundante de um encontro de amor, mas que também permite a passagem da posição de Outro à posição de Sujeito, de amado a amante.

A posição primária do ouvinte de Outro e não de Sujeito é também o que o torna apto a fazer, através da música e do momento comemorativo e amoroso ao qual a *nota azul* o lança, a transição para a posição de Sujeito a partir de uma transferência no sentido psicanalítico. A revelação de que para o Sujeito artista o Outro “somos nós”, ou seja, o ouvinte de sua criação que contém a promessa do encontro através da *nota azul*, faz com que a nostalgia surja a partir de um reconhecimento que a música nos traz. Desse modo, em um momento de transmutação, o Outro que somos passa a ser Sujeito, a música que ouvimos passa a nos ouvir e podemos então falar dela ou com ela, ou mesmo cantá-la enquanto Sujeito, a partir daquilo que ela, em nós, faz-se reconhecer. Eis o momento do gozo do encontro, assim como o que ocorre no quarto tempo do chiste.

Didier-Weill propõe que, ainda que o chiste seja uma referência para se compreender a articulação de Sujeito e Outro, que ocorre no momento da realização da promessa introduzida pela *nota azul*, nesse caso, a dialética se dá em um só momento, no qual o ouvinte da música é “simultaneamente Um e Outro” (Didier-Weill, 2014, p.45). Para explicar como isso é possível, o autor se vale de sua proposição de que a articulação entre Sujeito músico e Outro ouvinte ocorre não pela alienação do desejo, mas pela estrutura de uma relação amorosa. O que há de angustiante no enigma do desejo do Outro enquanto *che vuoi*, onde somos tomados como um objeto que o Outro deseja, mas o qual não sabemos que coisa em nós é que causa esse desejo, é uma espera ligada à angústia que se manifesta em pressentimento disso que poderíamos nos tornar para o Outro.

No caso deste Outro *suposto desejar-nos* ser um Sujeito *suposto amar-nos*, a posição do sujeito não está localizada na espera, mas em um “puro presente” de uma subjetivação em ato:

(...) a magia desse instante parece depender de que ele concretize que o único encontro possível entre o Sujeito está em conjugar, por intermédio desse instante de suspensão temporal, seu denominador comum: o objeto a, como se eles só pudessem encontrar-se para comemorar, no reconhecimento do dom do que não têm, a impossibilidade de qualquer moeda de troca entre eles. O que há de inestimável no achado da *Nota Azul* é que, em face da insaciabilidade da Demanda, ela é a única resposta que sabe não ser sim, nem não: ela é comemoração de um ato psíquico fundador, de um nascimento. É nisso que o renascimento para o qual a música nos convida deve ser compreendido como uma autêntica transmutação subjetiva. (...) Como se o ouvinte que havia em nós passasse para o outro lado e começasse a nos escutar. A escutar esse impossível amor que, por ser cantado pelo Sujeito, poderá, por ser assim revelado a nós mesmos, alçar o voo de um amor de transferência. (...) O termo transferência deve evocar aqui a báscula topológica que faz oscilar o Ouvinte da posição de Outro à de Sujeito (Didier-Weill, 2014, p. 51).

Este ponto de báscula poderia ser compreendido do seguinte modo: ao me reconhecer como ouvinte da música do Sujeito, a música enquanto endereçamento de uma resposta passa a me reconhecer. Ao ser reconhecido como ouvinte pela música, neste movimento, a música endereçada como resposta ao meu desejo de Outro faz surgir em mim uma questão à qual sou convidado a responder enquanto Sujeito. A transmutação, operada a partir deste ponto de báscula o qual a *nota azul* insere, não é só de caráter topológico, mas também é temporal. A experiência da música conduz o ouvinte aos saltos sonoros das notas em sua sucessão que, em conjugação com o que ocorre no plano topológico, ao invés de nos colocar “dentro” do tempo, faz-se inserir o tempo em nós, como o sentimento feliz de rememoração de algo capaz de transformar a tristeza em nostalgia. Eis a conjugação dos dois “estados de alma” apresentados pelo autor com relação à música e à *nota azul*, a felicidade e a nostalgia psíquica:

(...) algo próprio da música sobre nós é que ela tem um poder de metamorfose, de transmutação, que se poderia rapidamente resumir, dizendo, por exemplo, que ela transmuta em nostalgia a tristeza que existe em nós. Com isso, quero dizer que, se estamos tristes ou deprimidos, podemos designar o objeto que nos falta, aquele cuja falta nos falta, nos faz sofrer, e ainda que estar triste é triste, ou seja, não é a fonte de nenhum gozo. O paradoxo da nostalgia – como Victor Hugo dizia, a nostalgia é a felicidade de estar triste – é que precisamente o que nela nos falta pertence a uma natureza que não podemos designar e que amamos essa falta (Didier-Weill, 2014, p. 63).

O poder de felicidade e o caráter nostálgico dos efeitos da música, da qual Didier-Weill fala a partir de Victor Hugo, também já foram cantados em versos por Noel Rosa, na década de 1930, em sua canção *Feitio de Oração*, onde diz que “sambar é chorar de alegria, é sorrir de nostalgia dentro da melodia”. O cantor nos lembra da afirmação de Lacan a partir de Freud de que, em relação ao psicanalista, “o artista sempre o precede, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho” – (Lacan, 2003, p. 200).

Bollas com Didier-Weill: Um Acorde Dissonante

Bollas e Didier-Weill se dedicam a um esforço realmente notável para trazer ao campo da psicanálise uma teoria da música. Ambos têm como ponto central a possibilidade de encontro através da música.

É evidente que cada autor se utiliza do seu dialeto psicanalítico para fazê-lo. Enquanto Bollas se propõe a pensar a questão da música se situando próximo ao terreno da metapsicologia freudiana e do campo das relações objetais, Didier-Weill é absolutamente lacaniano, utilizando-se fartamente de noções básicas dessa vertente da psicanálise francesa, como o tempo lógico, a dialética do desejo e a constituição a partir do desejo do Outro. Além disso, e ainda que aqui estejamos trabalhando com traduções dos textos para o português, é notável como o próprio modo da argumentação e estrutura do texto é diferente. Enquanto Bollas utiliza termos mais descritivos, próximos ao senso comum e ao campo da cognição – tais como receptividade, criatividade e comunicação –, Didier-Weill se vale de abstrações teóricas e termos cheios de espessuras conceituais particulares, em um estilo em que facilmente se reconhece a psicanálise francesa de inspiração lacaniana. Porém, gostaríamos de destacar que para além das diferenças de estilo, a mais importante talvez seja uma diferença ontológica: em que Bollas refere-se de uma música ambiente-subjetivo, da ordem do ser, da identificação primária, dos elementos transformacionais e transicionais, que são espaço potencial de sustentação de relações intersubjetivas. Em Didier-Weill, é a experiência da ordem do Real que é suporte para uma matriz transubjetiva de reconhecimento simbólico: *Nota Azul* enquanto real com poder simbolizante, que se dá por uma via inteiramente particular no caso da música.

Ainda assim, defenderemos que, à parte todas as diferenças evidentes, é possível encontrar semelhanças e novidades. Neste sentido, a aproximação dos dois autores chama a atenção para pelo menos dois pontos interessantes.

Primeiramente, se consideramos, como dissemos anteriormente, que entre psicanálise inglesa e francesa exista algo como uma diferença de concepção, onde uma é mais “conciliadora” e outra mais “trágica”, respectivamente. Assim, a ideia de *Nota Azul* de Didier-Weill contradiz essa tese.

A ideia de uma conjunção pelos tempos lógicos de felicidade e de nostalgia psíquica dotam essa teoria de um curioso otimismo dentro da concepção francesa. Se, à primeira vista, esse fato pode parecer mera “curiosidade de almanaque”, ao olharmos mais atentamente, vemos que, na verdade, pode ser bem mais profundo que isso.

A possibilidade do encontro e conjunção de Outro em Sujeito a partir da *nota azul* abre uma perspectiva que escapa à estruturação fundamental operada pela linguagem. Ou seja, da alienação necessária e angustiante da interpelação que constitui o sujeito do desejo a partir da *alienação* no desejo do Outro. No caso da música, a *nota azul* permite este encontro a partir de um “certame amoroso”, não se trata de alienar-se angustiosamente na procura de uma posição para si no desejo do Outro, mas de reconhecer-se como musa do Sujeito. A possibilidade de um gozo de outra ordem. A promessa de gozo da *nota azul* através de uma conjunção para o amor que destitui a dimensão traumática e possibilita a comemoração de algo da ordem do impossível: o encontro e reconhecimento do desejo de Sujeito e Outro em um momento fugidivo que alude a um ato fundador, onde a angústia da alienação ainda não existia. Algo como o que encontramos nas palavras de Chico Buarque “o tempo da gente (...) depois de te perder, te encontro com certeza, talvez num tempo da delicadeza”.

O segundo ponto interessante é que essa possibilidade se parece, em certa medida, com a noção de objeto transformacional de Bollas. Ao encontrar ou ser encontrado pelo outro através de algo que possa ser reconhecido como comum a ambos, na estrutura do próprio desejo, a música permite um outro tipo de gozo. Algo da “pura forma” (Loureiro, 2020), que constitui o sujeito não como deslizamento em uma cadeia significante sempre mutável e parcial, mas antes como a ressonância harmônica e feliz que deverá ser rememorada e, mais que isso, “comemorada” a cada vez que ocorrer.

Nesse caso, há algo de “dissonante”, porém harmônico nos três registros pensados por Lacan para a experiência do sujeito, pois a música, aqui pensando em uma música específica enquanto obra artística, também se constitui em um deslizamento melódico de uma nota à outra. Porém, aí é que podemos encontrar a *dissonância de uma harmonia borromeana*, pois no deslizamento desses significantes musicais imaginários é que ressoa a *nota azul* desde o registro do Real, produzindo, mesmo que ela mesma não possa ser inscrita, um efeito simbolizante. Produz, assim, algo como um *trítono*⁴, algo que está no domínio do irreduzível e “impossível”, como nos diz Didier-Weill, mas que, em vez do *diabo na música*, introduz o “a promessa de amor”.

Por isso, poderíamos dizer que a aproximação entre psicanálise e música, ainda que difícil, pode possibilitar uma transcendência da compreensão teórica para além dos seus elementos mais fundamentais. É preciso reconhecer que, ainda que estejamos no campo do inconsciente que se estrutura “tal qual uma linguagem” e que utilizamos como recurso terapêutico básico “a cura pela fala”, a música convida a psicanálise a lançar-se em um terreno desconhecido, para além de onde a linguagem encontra seus limites.

Há também uma “linguagem da música”, mas que está além e aquém do discurso que pode se estruturar com palavras, ou com a dimensão puramente semântica e lexical das palavras (o “conteúdo”, por assim dizer, as informações que elas comunicam). Compreender a música como receptividade, reconhecimento ou evocação, como fazem Bollas e Didier-Weill, reposiciona e transcende o lugar que a música e seu encantamento tinha no campo da psicanálise. Não se trata, simplesmente, de controle e modulação de estímulos, como sugeria Kohut. A chave não é dinâmica defensiva contra impulsos traumáticos, mas algo da ordem da sedução, da erogeneização e do desejo.

⁴ Intervalo de três tons inteiros entre duas notas. Este intervalo produz o que é considerada a dissonância mais radical na tradição harmônica da música ocidental, por isso, e pela sensação de instabilidade que produz, durante a idade média teria sido nomeado como “*diabolus in musica*”.

Há algo que na música se expressa cuja natureza é outra, que não poderia ser abarcado nem por todas as palavras em qualquer idioma, pois tem algo de universal e, por estar fora do domínio da enunciação e ou da possibilidade de tradução em um discurso explicativo, constitui-se no domínio da expressão mais do que da representação (aqui, podemos ouvir ressonâncias da teoria de Reik). Constitui por si só, como muitas vezes já foi dito, algo como um “idioma universal” em sua possibilidade de encontro.

Porém, ainda que não nos caiba aprofundar esta questão nos escopos deste trabalho, é preciso reconhecer a complexidade deste assunto para além do problema aqui proposto. A associação entre música e linguagem é um problema que já foi abordado por nomes importantes da filosofia e da música. Para citar apenas alguns exemplos, Adorno (1963/2008) faz uma aproximação de música e linguagem, diferenciando-as pela possibilidade de intencionalidade que cada uma encerra. No entanto, por outro lado, afirma sua diferença pelo afastamento do simbólico e expressão de algo através do “acontecimento musical”. Roland Barthes (1971/1990, p. 238), em um esforço de pensar como seria possível para a linguagem caracterizar a música sem “adjetivá-la”, propõe que, para isso, seria necessário um deslocamento do ponto de contato entre linguagem e música, concebe então o conceito “de grão” para pensar a produção de música pela voz humana, de modo a diferenciar esta produção da enunciação da linguagem propriamente dita. Ratner (1980, p. 9) propõe um estudo da música através do que chama das “tópicas”, de modo que as formas musicais possuem uma relação com a base material que resultarão nessas figuras musicais enquanto “práticas musicais relacionadas com o trabalho, poesia, teatro, entretenimento, danças cerimônias, atividades militares, de caça e atividades vitais das classes pobres”.

Fica evidente, então, a dificuldade de se abordar a questão da música através de outros campos do saber como a filosofia, a crítica, a retórica e a semiótica. Não é diferente no caso da psicanálise e isso também torna compreensível o fato de que esta questão fosse incômoda também para Freud, e poderíamos dizer que ainda o é para os psicanalistas. Mas, acreditamos que as potencialidades da música não devem ser negligenciadas, pois ainda que nisso haja algo de obscuro, sem dúvidas também há algo de poderoso para pensar aspectos teóricos e clínicos. Ainda nos caminhos que nos apontam Bollas e Didier-Weill, talvez pudéssemos pensar em uma categoria especial de possibilidade de encontro e estabelecimento de laço, uma nova categoria de *transferência* pensada e operada a partir de seus aspectos transformacionais ou de transmutação subjetiva.

Falar de música no campo da psicanálise pode ser correr o risco de ser alguém que, como diria Tom Jobim, “fala tanto e não diz nada”, pois realmente não se trata de falar exatamente. Entretanto, nesse dizer sobre a música, pode-se abrir uma outra perspectiva para entender os encontros, algo que não precisa ser necessariamente afirmação da “consequência do que acabo de dizer”, mas que, nas possibilidades de encontro e ressonância entre os sujeitos, afirma em idioma próprio e em primeira pessoa ao ser ouvinte, cantor, intérprete ou compositor que “sou a consequência inevitável de você”.

Referências

- Adorno, T. (2008). Fragmentos sobre música e linguagem. *Trans/Form/Ação*. 31(2), 167-171. (Trabalho original publicado em 1963). <https://doi.org/10.1590/S0101-31732008000200010>
- Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso: Ensaio crítico III* (pp. 222-243). Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1971).
- Bollas, C. (1995). *Cracking up: The work of unconscious experience*. Psychology Press.
- Bollas, C. (2015). *A sombra do objeto: Psicanálise do conhecido não pensado* (pp. 49-64). Escuta. (Trabalho original publicado em 1985).
- Campos, E. B. V. (2013). Sublimação e violência: Destinos no social. In: E. B. V. Campos, & Carrijo, C. (Eds.), *Psicanálise e questões da contemporaneidade* (pp. 133-145). Cultura Acadêmica. https://www.researchgate.net/publication/260437909_Sublimacao_e_Violencia_destinos_da_pulsao_no_social
- Castarède, M.-F. (2002). *Les vocalises de la passion: Psychanalyse de l'ópera*. Armand Colin.
- Castro, E. O. de. (2020). *Música e clínica: Sonoridades e subjetividades*. Appris Editora.
- Chijs, A. V. D. (1926). Über das Unissono in der Komposition. *Imago*. 12(2). 23-32. <https://pep-web.org/browse/IMAGO/volumes/12>
- Didier-Weill, A. (1999). *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Cia. de Freud.

- Didier-Weill, A. (2014). A Nota Azul: De quatro tempos subjetivantes na música. In: C. Azouri, C. Rabant, & Coutinho Jorge, M. A. (Eds.), *Nota Azul: Freud, Lacan e a Arte* (pp. 41- 55). Contra Capa.
- Freud, S. (2017a). La interpretación de los sueños (parte II) y Sobre el sueño (1900-1901). In: J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud Obras Completas* (Vol. 4, pp. 350- 357). Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1900).
- Freud, S. (2017b). El chiste y su relacion con lo inconciente. In: J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud Obras Completas* (Vol. 8, pp. 3-262). Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1905).
- Freud, S. (2017c). *El Moisés de Miguel Ángel y otros escritos sobre el arte y los artistas*. In: J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud Obras Completas* (Vol. 23, pp. 89-127). Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1914).
- Godeguez, V. M. (2021). *Manhês, acalanto e desenvolvimento humano: Um estudo psicanalítico sobre o estabelecimento das relações objetais através dos elementos sonoro-musicais*. [Dissertação de Mestrado]. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Repositório Institucional UNESP. <https://repositorio.unesp.br/items/6df53828-0266-48e1-a4b0-91bd25796ae4>
- Graf, M. (1910). *Die innere Werkstatt des Musikers*. University of California Libraries.
- Graf, M. (1914a). Richard Wagner und das dramatische Schaffen. In: O. Rank (Ed.), *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschung* (pp. 283-295). Imago. (Trabalho original publicado em 1906).
- Graf, M. (1914b). Probleme des dramatischen Schaffens. In: O. Rank (Ed.), *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschung* (pp. 367-373). Imago. (Trabalho original publicado em 1907).
- Groddeck, G. (2001). *Escritos psicanalíticos sobre literatura e arte*. Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1909).
- Lollo, P. (2019). Alain Didier-Weill (1939-2018): Entrevista com Paolo Lollo conduzida por Marco Antonio Coutinho Jorge. *Trivium: Estudos Interdisciplinares*, 1(11), 3-8. <http://dx.doi.org/10.18379/2176-4891.2019v1p.3>
- Kohut, H. (1978). Observations on the psychological functions of music. In: P. H. Ornstein (Ed.), *The search for the self – Selected writings of H. Kohut (1950-1978)* (Cap. 13, pp. 233-254). International Universities Press. (Original work published 1957).
- Kohut, H., & Levarie, S. (1978). On the enjoyment of listening to music. In: P. H. Ornstein (Ed.), *The search for the Self – Selected Writings of H. Kohut (1950 – 1978)* (Cap. 3, pp. 135-158). International Universities Press. (Original work published 1950).
- Lacan, J. (1985). *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*. Jorge Zahar Editora. (Trabalho original publicado em 1973).
- Lacan, J. (1992). *O Seminário, livro 8: A transferência (1960-1961)*. Jorge Zahar Editora.
- Lacan, J. (2003). *Outros Escritos* (pp. 198-205). Jorge Zahar Ed.
- Loureiro, I. (2020) Psicanálise e escuta musical: Variações sobre um tema a partir de C. Bollas. *Percurso*, 3(2), 61-70. <https://percurso.openjournalsolutions.com.br/index.php/ojs/article/view/87/86>
- Martinelli, L. N. (2007). On the meanings and media of the art of music performance: A few semiotic observations. *Lietuvos Muzikologija*, 8(1), 18-29. https://www.academia.edu/23734403/On_the_Meanings_and_Media_of_the_Art_of_Music_Performance
- Mezan, R. (2014). *O tronco e os ramos: Estudos de história da psicanálise*. Companhia das Letras.
- Mosonyi, D. (1935). Die irrationalen grundlagen der musik. *International Journal of Psychoanalysis*, 17(1), 365-366.
- Nettleton, S. (2018). *A metapsicologia de Christopher Bollas: Uma introdução*. Editora Escuta.

- Perrotti, N. (1945). *La musica, Linguaggio dell'incôscio* (pp. 3-11). Psicoanalisi.
- Pfeifer, S. (1933). Musikpsychologische probleme. *Imago*, 9(1), 453-462.
- Ratner, L. G. (1980). *Classic music, expression, form and style*. Colier Macmillan Publishers.
- Reik, T. (1984). *Écrits sur la musique*. Les Belles Lettres. (Trabalho original publicado em 1953).
- Rosa, N. & Vadico (1935). *Feitio de Oração*. <https://discografiabrasileira.com.br/posts/246728/feitio-de-oracao-90-anos-do-samba-que-inaugurou-a-parceria-de-noel-rosa-e-vadico>
- Sterba, R. (1946). Toward the problem of the musical process. *The Psychoanalytic Review*, 33(1), 37-53. (Trabalho original publicado em 1939).
- Sterba, R. (1965). Psychoanalysis and music. *Imago*, 22(1), 96-111. <https://www.jstor.org/stable/26302291?seq=16>
- Välimäki, S. (2005) *Subject strategies in music: A psychoanalytic approach to musical signification*. Imatra. <https://helda.helsinki.fi/server/api/core/bitstreams/9b0e6295-7694-40ec-a8a8-7a2fe6959abc/content>

Como citar:

Godeguezi, V. M., & Campos, E. B. V. (2025). A Música na Psicanálise: Um Dueto entre Christopher Bollas e Didier-Weill. *Revista Subjetividades*, 25(1), e14488. <https://doi.org/10.5020/23590777.rs.v25i1.e14488>

Endereço para correspondência:

Vinicius Martinucho Godeguezi
E-mail: vinicius.godeguezi@unesp.br

Érico Bruno Viana Campos
E-mail: erico.bv.campos@unesp.br



Recebido em: 14/08/2023.

Aceito em: 24/10/2024.