

NINA RODRIGUES DE CARVALHO

A CANÇÃO COMO SÍMBOLO:

**UM ESTUDO JUNGUIANO SOBRE AS LETRAS DAS CANÇÕES DO
GRUPO MUSICAL LOS HERMANOS**

Faculdade de Psicologia

Pontifícia Universidade Católica

São Paulo

2008

NINA RODRIGUES DE CARVALHO

A CANÇÃO COMO SÍMBOLO:

**UM ESTUDO JUNGUIANO SOBRE AS LETRAS DAS CANÇÕES DO
GRUPO MUSICAL LOS HERMANOS**

Trabalho de conclusão de curso como exigência
parcial para a graduação no curso de Psicologia,
sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Ozella.

Pontifícia Universidade Católica

São Paulo

2008

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aquelas pessoas que me auxiliaram no processo de elaboração deste trabalho de conclusão de curso:

— À Ana Maria Rios, minha querida psicóloga que não só ajudou em meu caminho de busca por mim mesma, mas também esteve presente em todo o processo de elaboração deste trabalho.

— Ao meu orientador Sérgio Ozella da psicologia social que manteve sempre sua postura aberta e livre de preconceitos para com nossas diferenças entre abordagens. O que me fez perceber o ótimo professor que ele é, pois mesmo sem profundo conhecimento em psicologia analítica, buscou entender aquilo que eu escrevia com todo o respeito possível e me ajudar a construir o meu trabalho.

— Por último, mais não menos importante a minha família, meu companheiro e amigos, que sabiamente souberam como dar suporte as minhas questões, medos e estresses desta difícil fase de transição que se inicia no quinto ano desta faculdade.

Nina Rodrigues de Carvalho: A Canção como símbolo, um estudo junguiano sobre as letras das canções do grupo musical Los Hermanos, 2008

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ozella

Palavras-chave: Artista; canção; símbolo; arquétipo; psicologia analítica.

RESUMO

A partir dos principais conceitos da psicologia analítica, este estudo tem como questão central o tema da função simbólica da canção. Busca mostrar a habilidade que o artista — mais especificamente o compositor— tem em captar os arquétipos presentes em uma sociedade e trazê-los para o coletivo através dos símbolos que integra em sua obra. Isso é retratado no âmbito coletivo, através de uma análise histórico-cultural das canções inseridas em uma sociedade. Começando pela contextualização da canção no Brasil, seguida pela especificação do estilo musical do rock no mundo e no Brasil. Também aparece no âmbito pessoal, em que o arquétipo captado pelo artista, é um campo de potencialidades que só ganha representação dentro de uma psique individual quando essa o integra a sua consciência. Essa atribuição pessoal de significados pode ser observada na análise de três canções da banda Los Hermanos, que representam três contínuos momentos de um processo de separação amorosa. Um primeiro momento de rompimento da relação e expansão para o mundo, um segundo momento em que há uma busca pelos conteúdos mais autênticos e um terceiro momento de uma vivência mais consciente. A análise é realizada através do método da amplificação simbólica que, partindo dos símbolos presentes nas canções pretende ampliá-los e enriquecê-los, através de analogias que favoreçam sua compreensão. A amplificação simbólica é um recurso facilitador da tradução da mensagem simbólica contida nas letras das canções.

SUMÁRIO

1 — Introdução	01
2 — Sobre a Psicologia Analítica	04
3 — A Música de ‘Todo o Mundo’	20
4 — A Função da Canção	35
5 — A Separação do Vínculo Amoroso	47
6 — Metodologia	52
7 — Análise das Canções	60
8 — Considerações Finais	79
9 — Referências Bibliográficas	82

CAPÍTULO 1— INTRODUÇÃO

Este estudo inicialmente pretendia explicitar a função simbólica da canção para seu ouvinte. Sempre mantive admiração pela canção e pelo prazer que sentia em ouvi-las, com sua musicalidade e palavras, que me levavam a pensar sobre aspectos da minha própria vida. A idéia deste tema surgiu enquanto eu ouvia algumas canções da banda Los Hermanos.

Inicialmente queria pesquisar sobre como as letras das canções, poderiam favorecer um pensar sobre a vida. Desta forma pretendia saber se a canção poderia ter a função de elaboração simbólica, de um sentimento ou de uma situação de vida, para aqueles que as ouvem.

No decorrer da pesquisa, foi ficando claro que não seria possível observar ou medir essa função de elaboração simbólica. Cada ouvinte capta os símbolos das canções de maneira singular e própria. A relação que cada pessoa estabelece com uma canção varia muito — de acordo com seu momento e disponibilidade para atentar à canção. De acordo com Altenmüller e colaboradores (2007), a reação emocional que cada ouvinte tem ao ouvir uma canção, depende de determinados contextos — como a atenção do ouvinte, para uma obra na qual ele já conheça ou aprecie, por exemplo.

Os materiais encontrados me levavam a pensar que não seria possível escrever sobre a forma como cada indivíduo se relaciona com os símbolos presentes nas canções, sem antes trabalhar com o papel do compositor dentro desse processo simbólico que envolve a canção. Como Jung (1985) coloca, o processo criativo de um artista é referido à esfera coletiva. O artista tem a habilidade de captar um arquétipo e dar-lhe contornos através de sua arte. Assim, esse arquétipo é transcrito em uma linguagem artística, de uma linguagem simbólica.

Segundo o autor aqueles que entram em contato com essa arte — seus ouvintes — tem a possibilidade de estabelecer ligações com aspectos profundos, que não seriam facilmente acessados de outro modo.

Assim, pude entender no decorrer da pesquisa que o artista tem o papel de captar um arquétipo, presente naquela sociedade e então colabora com esse processo

para que cada indivíduo capte seu símbolo e o compreenda em sua vida. Todo esse processo se dá tanto no âmbito coletivo, como no pessoal.

Para Brandini (2004) a arte reflete o meio que a cria. Assim, foi possível observar sua esfera coletiva pesquisando o desenvolvimento da canção em nossa sociedade. Aqui fica mais claro como uma canção pode refletir todo um contexto daquela sociedade de indivíduos que as ouvem.

Isso ficou claro na contextualização mais ampla da música no Brasil e nas especificidades do rock, neste país e no mundo. Observando o meio no qual surgiu o rock e suas mudanças ao longo das décadas pude perceber que as transformações nas canções estavam diretamente ligadas às mudanças do coletivo. A canção e a sociedade mantêm uma relação dialética, na qual uma das partes influencia a outra. Desta forma, pude concluir que as transformações de um dos lados se refletem no outro.

Como podemos observar atualmente, o movimento de Rock presente em nossa sociedade é o rock alternativo. Tais bandas não seguem nenhum padrão, seu som é aberto a influência dos diversos gêneros musicais, e variam muito de acordo com as especificidades musicais de cada parte do país — como é o caso da banda carioca Los Hermanos, que trás para seu rock alternativo características do samba, da bossa nova e da MPB.

Essa abertura para a integração de diversos estilos musicais, e a impossibilidade de rotular as canções dentro de um só gênero, também diz muito sobre os jovens ouvintes do rock alternativo. A maneira de ser dos jovens vai de encontro com essa postura 'alternativa' de viver, na qual cada vez mais é valorizada uma miscelânea de estilos e posturas que se fundem, resultando em atributos cada vez mais singulares. Hoje não há mais um movimento de pessoas em grandes massas, cada vez mais os grupos se tornam menores e mais específicos não sendo passível uma só rotulação para toda a juventude, que assume características cada vez mais individuais.

Já no âmbito pessoal, é possível perceber aqueles arquétipos captados pelo artista como um campo de potencialidades que só se manifesta quando ganha representação dentro de uma psique individual que integra a sua consciência.

Assim como a reação coletiva as canções podem ser observadas olhando para as relações entre o desenvolvimento de uma sociedade e as canções presentes nela. A esfera pessoal poderá ser observada pela análise de três canções da banda Los Hermanos. Nelas é possível perceber como se dá essa captação dos símbolos e a manifestação dos arquétipos individualmente.

Para isso foi utilizado o método da amplificação simbólica. Esse é o método que a psicologia analítica utiliza para identificar os símbolos, a partir de uma dimensão coletiva e trazê-los para a dimensão pessoal, ao analisar cada símbolo em seu devido contexto.

CAPÍTULO 2 — SOBRE A PSICOLOGIA ANALÍTICA

2.1 — Aspectos estruturais da psique

Neste primeiro item abordarei algumas das instâncias estruturais da psique que considero relevante para esse capítulo e posteriormente pertinente à análise das canções.

Para Jung psique é a “totalidade dos fenômenos psíquicos tanto da consciência como do inconsciente” (JUNG, 1976, p.476).

Na leitura de Grinberg (1997) da obra de Jung, a psique está constantemente em processo de desenvolvimento, é repleta de energia vinda da tensão criativa entre as polaridades. O modelo Junguiano propõe uma psique composta por algumas estruturas: o nível mais superficial é representado pela **consciência**, que tem como centro coordenador o **Ego**; há o **inconsciente pessoal**, que contém os complexos — que são agrupamentos de conteúdos com forte carga emocional que afetam a consciência; na esfera mais profunda fica o **inconsciente coletivo**, constituído por **arquétipos**, que são padrões determinantes de comportamentos; O verdadeiro centro regulador da psique total, consciente e inconsciente, é o **Self** que tem uma função organizadora de todas as instâncias da nossa personalidade. A comunicação e o funcionamento integrado do Ego com o Self se dá, através dos **símbolos**, que estabelecem uma ligação entre os dois, formando, ao longo do desenvolvimento, o eixo funcional Ego-Self.

O psiquismo é de um sistema energético que possui um potencial próprio. Todos os fenômenos psíquicos são de natureza energética constante, variando apenas na sua distribuição. Como veremos, os Arquétipos são núcleos de energia em estado virtual, enquanto os símbolos são como máquinas transformadoras dessa energia psíquica para Silveira (1968).

2.1.1— Ego e Consciência

O **Ego** é um complexo de elementos que dizem respeito à experiência de “eu”, e forma uma unidade bastante coesa, capaz de transmitir a impressão de continuidade e identidade. Na definição de Ego Jung (1976) sustenta que o:

“complexo de representações que constitui, para mim, o centro de meu campo consciente e me parece da máxima continuidade e identidade, a respeito de si próprio (...). O complexo do Ego tanto é um conteúdo da consciência como uma condição da consciência, porquanto, para mim, um elemento psíquico é consciente na medida em que estiver referido ao complexo do Ego” (JUNG, 1976, p.497-498).

O Ego pode ser pensado como um espelho, através do qual a psique pode ver a si mesma e tornar-se consciente. O grau que um conteúdo é refletido pelo Ego está sob o domínio da consciência, para Silveira (1968).

O Ego focaliza a consciência humana e determina sua direção e sentido. Além disso, conforme Stein (2006), a psique acaba ficando restrita à extensão potencial do Ego, pois o inconsciente é potencialmente acessível ao Ego. Desta forma a psique tem como limite os conteúdos que podem ser conscientemente experimentados. Em sua estrutura, as raízes do Ego são inconscientes, ou seja, em sua...

“Estrutura superior, o Ego é racional, cognitivo e orientado para a realidade, mais em suas camadas mais profundas e escondidas está sujeito ao fluxo da emoção, fantasia e conflito, às intrusões dos níveis físico e psíquico do inconsciente” (STEIN, 2006, p.33).

Todas as imagens, emoções e idéias, de acordo com o entendimento de Grinberg (1997), só são conscientes para o indivíduo se estiverem associadas ao Ego. Assim, todo tipo de consciência está sempre associada ao Ego. Em sua origem a palavra Ego quer dizer eu; ele é o ponto central da consciência, é responsável pelas tentativas de adaptação ao mundo externo e também às demandas internas, que são feitas através da vontade, que é a canalização ou economia da energia psíquica.

Para o mesmo autor, o Ego interage tanto com o inconsciente — e por ele é influenciado — como com o meio ambiente. Ele se desenvolve a partir do inconsciente através do relacionamento da criança com seus cuidadores e com o ambiente em geral. O que faz o Ego crescer e desenvolver-se são as colisões e conflitos vindo dessa interação, a partir dos quais e de sua elaboração, o Ego vai adquirindo uma atitude mais ativa ao atender às necessidades, desejos e solucionar problemas. A principal função da consciência e do Ego é a de adaptação à vida interna e externa. À medida que a consciência aumenta e o Ego se estrutura o indivíduo vai lidando melhor com seus conflitos e tornando-se mais apto para lidar com outros.

O desenvolvimento da consciência e do Ego também tem por finalidade, na sua relação dialética com o inconsciente, de atribuir sentido à própria existência. Isso ocorre através da simbolização, que tem o papel de representar uma experiência significativa e mantê-la em nossa consciência.

“Para compreender o ser que há em cada um de nós, necessitamos da criação de significados capazes de imprimir um sentido, um rumo à nossas vidas. Essa possibilidade de criar significados e dar um sentido à existência é desempenhada pela capacidade de simbolização da consciência e do Ego.” (GRINBERG, 1997, p. 72).

A **consciência** é um estado de conhecimento de conteúdos internos e externos. Ela está sempre em desenvolvimento e pode ser considerada:

“a referencia dos conteúdos psíquicos ao Ego(...). A consciência é a função ou atividade que mantém a relação entre os conteúdos psíquicos e o Ego. Em minha opinião, a consciência nada tem de idêntico com a psique, uma vez que esta representa, quanto a mim, o conjunto de todos os conteúdos psíquicos, dos quais nem todos evidenciam uma ligação direta e necessária com o Ego, quer dizer não estão referidos ao Ego numa tal medida que seja lícito atribuir-lhes qualidades conscientes” (JUNG, 1976, p.490).

2.1.2 — Inconsciente pessoal e coletivo

O inconsciente abrange “todos os conteúdos ou processos psíquicos que não são conscientes, quer dizer, que não estão referidos ao Ego de um modo perceptível” (JUNG, 1976, p.522).

Na leitura de Grinberg (1997) o inconsciente é tudo o que desconhecemos e que não está relacionado e acessível ao Ego como centro da consciência, mas que nos afeta de imediato.

Mesmo assim o inconsciente pode se comunicar com a consciência, exercendo função compensatória, de diversas formas: “por meio dos sonhos, dos mitos, da linguagem poética, da fantasia e das inspirações” (GRINBERG, 1997, p.81). No inconsciente estão constantemente em agrupamento símbolos e imagens. Lá estão futuros conteúdos que virão à consciência.

Há em cada indivíduo um nível pessoal e outro coletivo de inconsciente. Nós já nascemos com nosso inconsciente coletivo, e depois do nascimento criamos o pessoal. O **inconsciente pessoal** são percepções e impressões com carga energética insuficiente para atingir e chegar à consciência. São “todas as aquisições da existência pessoal, isto é, tudo o que é esquecido, reprimido, percebido, pensado e sentido para além do limiar de consciência” (JUNG, 1976, p.524). Na compreensão de Grinberg (1997): tudo que se conhece mas não se está pensando no momento, situações menosprezadas, aquilo que involuntariamente sente-se, percebe-se, faz-se, pensa-se, deseja-se, idéias reprimidas, afetos não permitidos de serem vividos, conteúdos não elaborados (que ainda não estão prontos para vir para a consciência).

Em um nível mais profundo e impessoal de nossa psique está o **inconsciente coletivo**, comuns a toda a espécie humana, são: “todos aqueles conteúdos psíquicos que não são de um, mais de muitos indivíduos ao mesmo tempo, quer dizer, de uma sociedade, de um povo ou da própria humanidade” (JUNG, 1976, p.476).

Para Grinberg (1997) o inconsciente coletivo é constituído por padrões não individuais, mas sim universais — são eles os instintos e Arquétipos. Diz respeito a uma imagem do mundo que levou eras para se formar. Aqui existem potências, das quais somos dotados desde o nascimento. São repertórios e padrões de comportamentos chamados Arquétipos. Estes potenciais dependem de estímulos adequados do meio para se desenvolver em um indivíduo.

2.1.3 — Arquétipos

Os **Arquétipos** são disposições próprias para viver segundo certas direções que já se encontram na psique e pode ser visto como um sistema de disposição para a ação. É um “padrão potencial inato de imaginação, pensamento ou comportamento que pode ser encontrado entre seres humanos em todos os tempo e lugares” (STEIN, 2006, p. 2005). São experiências que foram cristalizadas no decorrer do tempo, que são consteladas de forma inata dentro da psique.

Os Arquétipos se originam do resultado do depósito de impressões de vivências fundamentais comuns a todos os seres humanos, que são repetidas muitas vezes ao longo de milênios, segundo Silveira (1968). O Arquétipo é como um nódulo de energia psíquica concentrada, que se encontra em estado potencial. Quando esse estado potencial toma forma temos uma **imagem arquetípica**, que se diferencia do Arquétipo, pois o Arquétipo é apenas virtual. Comportamentos arquetípicos seriam os que se referem àquilo que toda a humanidade partilha: reconhecer e buscar acolhimento na infância, o princípio da ordem, a busca do compartilhamento com outros indivíduos da mesma espécie, a permanente tentativa de compreender e atribuir sentido às nossas experiências, etc.

Eles estão presentes, de acordo com Grinberg (1997), no inconsciente de cada indivíduo e são estruturas responsáveis pelos comportamentos, imagens, sentimentos típicos e inerentes a toda a humanidade como, por exemplo, a experiência com a mãe ou a vivência de situações difíceis como a travessia de mares. Essas experiências são capazes de formar idéias mitológicas de épocas passadas da humanidade, sobre as quais foram colocadas fortes cargas afetivas. São como uma matriz, uma raiz comum a todos, da qual emerge a consciência.

Os Arquétipos, no entendimento de Grinberg (1997), são formas universais e coletivas, típicas de determinada experiência recorrente, aquilo que consideramos universal e que pertence ao senso comum — um repertório comum da humanidade. Sua representação aparece cheia de peculiaridades próprias à cultura, tempo e lugar em que o Arquétipo aparece constelado. Eles aparecem como núcleos ativados na psique e têm a função de organizar as representações simbólicas em determinados padrões de comportamento.

O Arquétipo ou imagem primordial caracteriza:

“ o modo como decorreu o processo energético, sempre no seu estilo próprio, destes tempos remotos, e possibilita, ao mesmo tempo, a reafirmação do transcurso legítimo, ao tornar também possível uma total apreensão ou captação psíquica das situações a que a vida pode sempre dar continuidade. Constituindo como que uma réplica ao instinto, que é um atuar segundo uma conveniência, mas que pressupõe a captação, tanto pelo sentido como pela finalidade, da situação em jogo” (JUNG, 1976, p.518).

É uma camada da memória:

“produzida pela condensação de inúmeros processos mutuamente semelhantes (...) a forma típica fundamental de uma determinada vivência psíquica, sempre corroborada (...) é sempre eficiente e uma expressão que continuamente estimula a vivência psíquica ou a formula de maneira apropriada” (JUNG, 1976, p.515).

Grinberg (1997) acredita que através dele somos levados a repetições típicas de comportamento. O que é herdado do arquétipo não é a experiência ou seu conteúdo, mas sim sua forma, padrão e o potencial para experimentar papéis e situações de uma maneira específica.

As representações arquetípicas são apenas dados da experiência psíquica real, não o próprio Arquétipo, pois nenhum Arquétipo pode ser vivenciado como uma experiência direta. O que é vivenciado como imagens arquetípicas são estruturas variadas que têm uma forma básica não representável, de acordo com Stein (2006).

Os Arquétipos no entendimento de Grinberg (1997), são conceitos vazios, que só serão preenchidos pela experiência pessoal do indivíduo. Assim, sua forma muda continuamente de acordo com cada indivíduo. Eles formam símbolos ao revestirem-se dessas experiências particulares.

São considerados princípios organizadores que facilitam a compreensão da vivência. O Arquétipo:

“não apenas dá expressão á energia psíquica, como também possibilita e organiza sua manifestação fornecendo um significado simbólico que integra a percepção sensorial externa às vivências internas, liberando a energia psíquica e guiando nossas ações de acordo com esse significado” (GRINBERG, 1997, p. 136).

Para Grinberg (1997) nós vivemos arquetipicamente, isto é, somos guiados por arquétipos e impulsionados a fazer escolhas, enfrentar heróica ou covardemente uma situação e até a criar. Quando um Arquétipo é ativado ele atrai fortemente conteúdos da consciência acumulando em torno de si idéias e experiências emocionais.

Em sua composição os Arquétipos são bipolares, apresentam aspectos criativos e estruturantes e aspectos negativos e destruidores. Dependendo da atitude do Ego, os Arquétipos podem atuar positiva ou negativamente em um indivíduo. É essa atuação positiva dos arquétipos que aparece por trás de “toda atividade criadora humana, sendo fonte de inspiração nas artes e nas ciências, dando forma às idéias e imagens características de um determinado momento cultural” (GRINBERG, 1997, p. 140).

Uma abordagem bastante aceita na psicologia analítica sustentada por Samuels (1989) é a de que existem quatro tipos de Arquétipos: Os mais superficiais: a *persona* e a *sombra*. Os Arquétipos da alma: que são *anima/animus*. Os Arquétipos do espírito: o *Self*. Todos os padrões de informação arquetípica vêm de uma única fonte o Arquétipo central conhecido como: *Self*.

2.1.4 – Self

É a característica mais fundamental de toda a visão de Jung; cada indivíduo carrega consigo uma impressão desse Arquétipo, que é inato e dado. É o mais impessoal dos Arquétipos estando completamente além dos limites da esfera pessoal: “é mais do que a subjetividade da pessoa e sua essência situa-se além do domínio subjetivo. O *Self* forma a base para o que no sujeito exista de comum com o mundo, com as estruturas do ser” (STEIN, 2006, p. 138).

Cada indivíduo, para Grinberg (1997), carrega consigo as potencialidades de sua personalidade. Cada um já nasce com um conjunto arquetípico, que se desenvolverá de acordo com os estímulos que encontrará em seu ambiente. Esse ser em potencial representado por seu peculiar programa arquetípico é o chamado Self ou Si-Mesmo, que abrange toda a personalidade, em seus aspectos conscientes e inconscientes.

Ele expressa nossa totalidade¹ sob uma abrangência maior do que o campo consciente do Ego. O “Ego é somente sujeito da minha consciência e o Self é o sujeito de toda a minha psique, inclusive do inconsciente, portanto. Nesta acepção, o Self seria uma grandeza em que o Ego estaria abrangido” (JUNG, 1976, p.498).

O Self atua como um organizador central que coordena todas as ações, trocas e relações dos diversos aspectos de nossa personalidade, consciente e inconsciente. Ele é “responsável pela caracterização da individualidade de cada pessoa, buscando sua melhor adaptação possível nas diversas fases do desenvolvimento ao longo da vida” (GRINBERG, 1997, p. 154). Esse Arquétipo representa uma espécie de “Deus-homem interior” e retrata-se em uma imagem psíquica da totalidade transcendente do indivíduo. A tarefa do Self é manter o sistema psíquico unido e equilibrado.

2.1.5 — Anima e Animus

São para Grinberg (1997), arquétipos que personificam a figura feminina no interior do inconsciente do homem e a figura masculina no interior do inconsciente da mulher. Esse arquétipo condensa as experiências das vivências do homem em sua relação com a mulher e vice versa. A anima no homem tem seu caráter moldado pela imagem da mãe, assim como o animus é influenciado pela imagem do pai, na mulher.

Segundo o autor sua função é estabelecer uma ponte entre a consciência individual e o inconsciente coletivo. Essa ponte entre os mundos consciente e inconsciente possibilita uma relação dialética entre ambos. Esse arquétipo representa um nível do insciente mais profundo que a sombra.

¹ Totalidade pode ser entendida como a “expressão mais plena de todos os aspectos da personalidade, tanto em si mesma como na relação com outras pessoas e com o meio ambiente” (GRINBERG, 1997, p.231)

Para Stein (2006) Anima/animus é uma estrutura psíquica que complementa a persona e vincula o Ego ao Self — a camada mais profunda da psique. A anima/animus, estando voltada para o mundo interior da psique ajuda o Ego a se adaptar às imagens e emoções com que se defronta.

Assim para Franz (1964) a anima é a personificação das tendências femininas no homem. Como os humores e sentimentos instáveis, as intuições, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e o relacionamento com o inconsciente. Já o animus na mulher pode se manifestar através de uma convicção secreta, da insistência, de uma força firme e inexorável, obstinação e frieza.

Ao ser projetado, esse arquétipo atrai e fascina a consciência. Pessoas sobre as quais fazemos nossas projeções são: pessoas públicas, artistas, intelectuais, amigos, cônjuges e amantes.

2.1.6 — Persona

A palavra persona vem do grego, representava originalmente a máscara que indicava os papéis representados pelos atores. O arquétipo da persona diz respeito ao que é esperado socialmente de uma pessoa, e como ela acredita que deve parecer ser para os outros. Funciona como uma roupagem do Ego, que anuncia aos outros, como tal pessoa gostaria de ser vista.

Para Grinberg (1997) nossa personalidade consciente é um segmento de nossa psique coletiva. O conjunto dos atributos da consciência coletiva, vivenciadas como pessoais, formam as características de nossa persona. Algumas delas são: nomes, títulos, nível socioeconômico e status.

Há também, para o autor, algo de individual presente na escolha e no delineamento de uma persona. Desta forma ela tem a função de afirmação de nossa própria identidade. Quando adotamos, por exemplo, as mesmas roupas que os demais, asseguramos um lugar em um determinado grupo. Já quando agimos criativamente, mesmo que nas pequenas nuances, essas variações dão significado às expressões pessoais.

Desde pequenos aprendemos a nos moldar de acordo com as expectativas da família e sociedade. Segundo Grinberg (1997) visando nossas próprias necessidades

de segurança e afeto, por razões adaptativas vamos escolhendo traços considerados mais desejáveis e adaptativos à nossa personalidade.

A persona, de acordo com o autor, pode acabar tornando-se inadequada quando a usamos para esconder nossa sombra, encobrindo nossa verdadeira natureza, quando oculta nossas características que provavelmente não serão aceitas, levando-nos a rejeitá-las. Quando essa máscara serve apenas para disfarçar dificuldades e defeitos de nossa própria individualidade, ela acaba criando uma falsa imagem de nós mesmos. Torna-se então unilateral e rígida, ao ponto de grudar a identidade à máscara. A persona ideal é flexível, nos permitindo adequações a diferentes situações sociais.

Em terapia tentamos desmontar essas máscaras. Desta forma podemos alcançar os aspectos sombrios de nossa personalidade, como veremos a seguir.

2.1.7 – Sombra

O arquétipo da sombra, de acordo com Grinberg (1997), tem grande influência sobre o Ego. Seu nome nos remete aos aspectos privados da luz da consciência. Os conteúdos da sombra já pertenceram um dia à consciência, mas agora aparecem negligenciados pelo próprio Ego. A sombra tem qualidades opostas às da persona e às do próprio Ego. Desta forma, há entre as duas uma relação compensatória.

Em nossa sombra estão presentes, ainda para o mesmo autor, aqueles conteúdos escondidos, aquilo que consideramos feio ou desadaptado, como nossas fraquezas, frustrações e sentimentos como inveja, ambição, ciúmes, desamparo, impotência, solidão, derrota, sofrimento... Junto a esses sentimentos escondemos também a dor de conviver com eles. São aspectos nossos ainda não desenvolvidos. São características tanto desagradáveis, como qualidades que por alguma razão não puderam se desenvolver.

O Ego utiliza diversos recursos para não se confrontar com sua sombra. Como defende o autor, são eles mecanismos de defesa inconscientes, como a projeção, a negação e a repressão. É difícil lidar com o arquétipo da sombra. Ao invés de reconhecermos nossos aspectos sombrios, preferimos preservar nossa imagem idealizada. Para lidar com a sombra é preciso considerar sua existência e aceitá-la e

com muito trabalho, aos poucos ir integrando seus conteúdos e iluminando nossa escuridão. Assim é possível fazer algumas negociações longas com a nossa sombra.

Após várias tentativas do Ego em excluir os conteúdos da sombra, nossas defesas contra elas podem começar a falhar, como conta Grinberg (1997). Neste momento a pessoa percebe que o custo para manter esses conteúdos afastados de si é bastante alto. Aqui surgem sentimentos como a culpa, ansiedade, depressão, sintomas corporais. Sentimentos difíceis de serem lidados, pois quanto maior tenha sido a repressão desses conteúdos, mais forte e atuante será esse mal estar.

O encontro com a sombra é de suma importância — principalmente na análise junguiana — é através desse encontro que complexos podem ser integrados, projeções retiradas e finalmente a energia necessária para o desenvolvimento do Ego poderá ser restituída. Para o autor, ao ser confrontada, a sombra diminui sua atuação e pode tornar-se uma força positiva aliada. Nesse processo de auto-conhecimento, nosso inconsciente pessoal — sombra — vai ficando menos espessa.

2.2— Aspectos dinâmicos da psique

2.2.1— Símbolo

O símbolo é construído por imagens arquetípicas somadas a junção de alguns outros elementos, mas as imagens arquetípicas não são necessariamente um símbolo por si só. O símbolo em sua forma bastante complexa reúne opostos em uma síntese. Aproximam consciente e inconsciente alcançando dimensões que o conhecimento racional não pode atingir, de acordo com Silveira (1968). Desta forma, para os Junguianos, o símbolo tem uma ação mediadora e atua com a tentativa de encontro dos opostos movidos pela tendência inconsciente à totalização.

Etimologicamente símbolo quer dizer aquilo que une. Na psicologia ele tem por função ligar o sistema consciente-inconsciente, sendo um elo de comunicação entre ambas as partes. Assim o papel dos símbolos é estruturar a consciência e ligá-la ao inconsciente; “eles permitem que aquela energia do inconsciente necessária ao crescimento e desenvolvimento da consciência e do Ego, que é seu centro, possa desempenhar sua função” (GRINBERG, 1997, p. 104).

A psique está sempre em atividade, produzindo símbolos continuamente.

“Uma palavra ou uma imagem serão símbolos quando implicam em algo além de seu significado imediato, remetendo para um aspecto desconhecido ligado ao nosso inconsciente, um aspecto mais amplo, que nunca é precisa ou completamente explicado” (GRINBERG, 1997, p. 103).

Para o autor cada pessoa, de acordo com seu momento específico é quem pode falar do significado daquele símbolo para ela, pois os símbolos são, por definição, inesgotáveis enquanto carregam um lado inconsciente e significados próprios. Um símbolo pressupõe que: “a expressão escolhida possui a melhor designação ou a melhor fórmula possível para um estado de coisas relativamente desconhecidas” (JUNG, 1976, p.543). É a expressão de coisas significativas, das quais não há expressão mais perfeita para elas no momento.

Porém os símbolos podem ser superados por uma melhor formulação nova que sucede os símbolos já esvaziados de energia:

“Enquanto o símbolo se mantém vivo é porque constitui a melhor expressão de uma coisa. O símbolo só se conserva vivo enquanto estiver repleto de significado. Mais logo que o seu sentido se esclarece, quer dizer, quando se encontra a expressão que formula melhor do que o símbolo a coisa procurada, esperada ou pressentida, pode-se então afirmar que o símbolo morre” (JUNG, 1976, p.543).

2.2.2— Função Compensatória

Por definição a compensação é:

“o processo dinâmico auto-regulador por meio do qual a consciência do Ego e o inconsciente buscam o equilíbrio homeostático, o qual também promove a individuação e o desenvolvimento progressivo para a totalidade” (STEIN, 2006, p.2005)

Na leitura de Grinberg (1997), nossa psique busca o tempo todo estabelecer o equilíbrio energético entre os sistemas consciente e inconsciente. A psique muitas vezes tende à unilateralidade. A função compensatória visa restabelecer o equilíbrio sempre que houver unilateralidade da consciência; a esse funcionamento auto-regulador Jung chamou de compensação. De acordo com a atitude do Ego em relação a um símbolo se dá o grau de rigidez da compensação: quanto mais rígida e exagerada for essa atitude mais radical será a compensação.

O termo é usado por Jung (1976) no sentido de contrabalancear ou substituir, é:

“um contrabalanço funcional, em termos gerais como uma auto-regulação do aparelho psíquico (...). Via de regra, a compensação manobrada pelo inconsciente não constitui um contraste, mais um equilíbrio ou complemento da orientação consciente”. (JUNG, 1976, p.486-487).

A obra de Grinberg (1997) também entende que através da compensação são corrigidas a unilateralidade da consciência; porém, para que isso ocorra os conteúdos precisam ser conscientizados, ou seja, integrados à consciência. Desta forma são produzidas mudanças de atitude e comportamento. Isso acontece através dos símbolos que formam uma espécie de ponte de ligação da consciência com o inconsciente.

São considerados conteúdos de natureza compensatória aqueles que estabelecem uma:

“relação fundamental que se estabelece entre os processos inconscientes e a consciência (...) na medida em que faz emergir do processo inconsciente, conforme a experiência nos ensina, o material subliminar que corresponde a situação consciente” (JUNG, 1976, p.525).

Com o passar do tempo essas muitas e pequenas compensações cotidianas são somadas e desta forma juntas formam um padrão que é a base espiral para o

desenvolvimento da totalidade chamada individuação. A compensação é o mecanismo psicológico por meio do qual a individuação ocorre, como veremos a seguir.

2.2.3— Processo de individuação

Todos os seres tendem a realizar aquilo que existe dentro deles, tendem a crescer e completar-se, ele é essa tendência para realizar suas potencialidades inatas. No homem o desenvolvimento de sua potencialidade é impulsionado por sua força inconsciente, mas diferente de qualquer outro ser, ele é o único ser capaz de tomar consciência desse desenvolvimento e influenciá-lo. É através do confronto entre consciência e inconsciente que aspectos da personalidade podem amadurecer no sentido do desenvolvimento de um indivíduo específico e inteiro, como propõe Silveira (1968). É quando consciência e inconsciente se organizam em torno do Self, que a personalidade se completa, e esse é, de forma bastante ampla, o processo de individuação.

Esse processo diz respeito à “constituição e particularização da essência individual” (JUNG, 1976, p.525). Todos caminham para uma diferenciação, que equivale a desenvolver suas características mais próprias e separar-se do todo. Esse processo de diferenciar-se do coletivo tem por objetivo o desenvolvimento da personalidade individual: “a individuação está sempre em contraste, maior ou menor, com a norma coletiva, pois subentende a eliminação ou diferenciação do todo e a formação do particular” (JUNG, 1976, p.526).

Esse processo, para Grinberg (1997), atua no desenvolvimento da organização da consciência e formação do Ego e é o principal produto da atividade arquetípica. Consiste em uma separação das polaridades opostas consciente - inconsciente, eu - outro.

A individuação é um caminho longo e difícil de ser trilhado, como coloca Silveira (1968) e aquele que o busca, visa completar-se, e para isso terá que aceitar o fardo de conviver com as constantes tendências opostas de sua natureza.

Esse processo se dá através da consideração dos conteúdos do inconsciente coletivo. Grinberg (1997) defende que por trás de cada símbolo existe uma raiz arquetípica. A constelação de cada novo arquétipo promove uma transformação da consciência, com características individuais e diferenciadas. A ligação com o campo

arquetípico é o que nos conecta com a fonte da vida em nós, nossa origem e meta. A consciência sozinha não é capaz de gerar energia. A energia psíquica, proveniente da tensão polar entre opostos, é trazida para a consciência pelos símbolos. Os Arquétipos também podem ser acionados nesse processo, atuando na direção da consciência a partir do inconsciente, para que aquele indivíduo em seu estágio de diferenciação entre em contato com uma nova interpretação de seu momento, que possibilite uma conexão de sua vida atual com as raízes arquetípicas do passado. Desta forma sempre que for necessária, uma nova orientação e adaptação da consciência, um Arquétipo específico naquele momento é ativado dentro de nós, representando uma imagem primordial de nossa necessidade daquele momento.

O contínuo processo de individuação tem o Self como força impulsora, e a compensação como mecanismo que permite emergir esse processo na vida consciente do indivíduo. Isto requer o “poder capacitador de símbolos que erguem e tornam acessíveis conteúdos do inconsciente que estiveram escondidos. “(...) O Ego é incapaz de realizar essa unificação mais ampla da personalidade” (STEIN, 2006, p.158), por isso precisa da ajuda dos símbolos, e vai podendo participar desse processo à medida que adquire consciência dele.

A inter-relação dos pólos antagônicos promove a auto-regulação do equilíbrio psíquico. Quando se abrem fendas muito largas entre consciência e inconsciente surgem as neuroses. Desta forma é importante dedicar atenção às imagens arquetípicas que se apresentam e elaborar a elas e aos símbolos que possam vir delas, na medida em que eles forem aparecendo. É possível modificar essas imagens de acordo com a adaptação às necessidades de nosso tempo. Assim a psicologia Junguiana busca descobrir e acompanhar as produções de Arquétipos, atuando no contínuo processo de elaboração dos conteúdos inconscientes, Silveira (1968).

A mesma autora acredita que é a partir do amadurecimento, que o eixo Ego-Self vai se formando. O Ego vai tornando-se mais independente do Self, embora os dois estejam sempre em conexão. Desta forma o Ego aos poucos torna-se sujeito da consciência e o Self sujeito da totalidade psíquica. Nessa etapa o Ego atua como um mediador do mundo externo com a realidade subjetiva do Self. Aqui o Ego tem a função de operacionalizar os símbolos. Esse processo é ativo e exige colaboração do Ego consciente.

“A individuação coincide, portanto, com o desenvolvimento da consciência, desde seu estado de identidade original. Por individuação entende-se, pois, uma ampliação da esfera da consciência e da vida psicológica consciente” (JUNG, 1976, p.527).

Ao longo desse processo de diferenciação da consciência podemos caminhar em direção a um objetivo mais próprio a cada indivíduo. Esse objetivo é direcionado para nossa realização da totalidade individual que se dá através da integração dos aspectos da nossa realidade originária. Esse é o chamado processo de individuação. Seu termo tem o significado de tornar-se um ‘in-divíduo’ ou aquele que não se divide, não se mistura no coletivo. No processo a “personalidade desenvolve-se e unifica-se, e o indivíduo torna-se consciente de sua identidade profunda como ser único e autêntico no mundo” (GRINBERG, 1997, p. 227). Tornar-se si-mesmo, é tornar-se aquilo que somos mais autenticamente. A individuação é a realização do vir-a-ser do homem, tem por objetivo final a integração da consciência e inconsciência. Porém esse ideal de perfeição nunca é completamente alcançado, é uma busca constante.

CAPÍTULO 3 – A MÚSICA DE ‘TODO O MUNDO’

Este capítulo tem o objetivo de mostrar como aconteceu o desenvolvimento da música levando em conta toda uma sociedade na qual ela se insere. O quanto ela reflete o contexto em que está inserida e os aspectos presentes na vida daqueles que às ouvem e em alguns casos, chegando a ser utilizada como instrumento para revoluções e mudanças sócio-culturais.

O capítulo partirá do percurso histórico-social pelo qual a música atravessou no Brasil, seguindo mais especificamente o percurso do rock em nossa sociedade. Por fim contextualizará a banda Los Hermanos dentro do rock alternativo.

3.1 – A história da canção no Brasil

A canção popular teve e tem o mérito de abordar os dramas e alegrias universais e não apenas particulares e individuais assim:

A canção popular, aliás, talvez seja mesmo a melhor manifestação artística para se expressar um sentimento universal. Ela possui dois elementos combinados de forte impacto e sedução: o texto poético e a harmonia musical. Quando bem trabalhados, é inegável que transcende seu caráter meramente lúdico, para transformar-se verdadeiramente em arte (CALDAS, 2005, p.101).

Nas diferentes épocas podemos notar presente nas canções as emoções e idéias de toda uma população que as ouve. Seus versos traduziam acontecimentos sociais tão bem que poderiam até informar sobre a história política do país. Segundo Caldas (2005) já na época colonial no Brasil as canções retratavam algumas das principais questões presentes naquela sociedade. Tinham uma forte relação com a política e seus temas tratavam da denúncia social.

Os cantos e danças do **século XVIII**, segundo o autor, eram as: chulas, fofas, lundus, fados e modinhas. Através deles se torna visível o perfil político da sociedade

colonial brasileira, pois essas canções já incomodavam não só a Corte portuguesa, como também a Igreja, as autoridades e a alta sociedade da época.

Nos **anos 30**, época da ditadura Vargas, as canções sofriam forte censura, como coloca o autor. As canções de teor político só eram transmitidas nas rádios se fossem elogiosas ao estado. Assim nesta época as canções eram de exaltação ao estado e músicas carnavalescas. Ouvia-se o samba-canção, uma forma mais suave de samba, puxado para o fox.

Já na segunda metade e no final dos **anos 40**, o Brasil foi invadido musicalmente por cantores mexicanos e cubanos. O samba-canção passou a ser influenciado pelo bolero. A antiga forma mais adocicada dos sambas foi substituída por letras bastante passionais e melosas, vindas da cultura espanhola. Isto reduziu grande parte da riqueza temática que estava presente nas canções brasileiras anteriores.

Ainda nos anos 40, Calda (2005) conta que a Rádio Nacional fazia grande sucesso com seus programas radiofônicos, humorísticos e musicais. Desta forma grande parte da população brasileira acompanhava diariamente as programações do rádio, mesmo porque ainda não havia televisão. Os artistas das rádios e suas músicas eram muito populares e mesmo as canções que não agradavam muito acabavam sendo apreciadas devido à sua repetição nas rádios.

Nos anos 40 e 50, como descreve Castro (2003), o samba-canção de certa forma era desprestigiado por alguns críticos. Nesse contexto, em meados dos **anos 50**, alguns compositores em combate ao samba-canção aboleirado, rebelaram-se, compondo canções mais modernas, voltadas também para a música da cultura americana da época, o jazz.

De acordo com Oliveira (2003), algumas influências históricas devem ser consideradas nesse contexto no qual se origina a bossa nova. Nos anos 50 pela primeira vez na história do Brasil o mundo urbano ultrapassou o rural. Assim o urbano passa a ser visto como o novo, o adiantado, o moderno. Foram os anos em que o Brasil foi presidido por Juscelino Kubitschek e sob influência de sua idéia de incorporar o novo. Durante esses anos a sociedade brasileira sentia-se otimista e acreditava no progresso. Havia chegado ao fim à ditadura militar pela qual passava anteriormente.

Segundo Castro (2003), surgia a primeira geração da bossa nova, sob esse contexto de progresso gerado por JK e sob grande influência do Jazz. Se 'oficializa' em 1958, a bossa nova como movimento musical e maneira de se fazer música. O próprio João Gilberto concebia a bossa nova não como uma maneira de compor músicas, mas sim por um jeito de tocar violão e cantar. Ainda havia a influência do samba, mas segundo ele de uma maneira 'simplificada'. A percussão foi substituída pela batida de violão².

A bossa nova, para Lyra (2003), instaurou novas formas musicais, literárias e também de interpretação dos arranjos. Os poetas não queriam mais usar os pesados estilos de poemas latinos, queriam trazer um tom coloquial³ à canção, que passa a utilizar uma linguagem mais simples, extraída da vida urbana do seu cotidiano.

Nos **anos 60** — entre 1961 e 1964— como conta o autor, a bossa nova cai em uma mesmice de canções de amor. Inicia-se o momento no qual o Brasil passava por sérias mudanças. Todo o contexto anterior referente à JK se modifica em função da ditadura militar de 1964. Nesta situação outros nomes começaram a surgir. Estava surgindo à segunda geração da bossa nova. As duas se distinguiam principalmente pelo engajamento da segunda com movimentos sociais, pois a primeira geração era mais voltada à praia e à boemia, alienada dos movimentos sociais do país.

Para Caldas (2005), a música de protesto representava todo um contexto social maior, havendo uma proposta político-ideológica de esquerda por trás das canções, que tinham um objetivo não apenas estético-musical, mas também de tomada de poder e de transformação do país em uma sociedade mais justa. Era proposto então um estilo de “Arte Revolucionária” que se definia como instrumento para a revolução social. Para alguns ela deveria inclusive abandonar telas abstratas e obras tidas como sem conteúdo em prol de voltar-se ao coletivo com o objetivo de lhes trazer de volta a consciência de si mesmos.

Nesse novo contexto as canções voltaram a abordar temas mais críticos, como conta Cabral (2003), temas sobre o momento pelo qual passava a sociedade. Aqueles compositores que não assumiam essa postura eram vistos como alienados. Nesse momento compor músicas com engajamento social estava se tornando moda. Assim

² Na bossa nova a percussão era auxiliar, ou seja, não tinha o mesmo peso dos sambas do passado.

³ Queriam usar a linguagem de trovador com estilo provençal de poesia coloquial do sul da França.

os compositores que modificaram sua postura em suas composições eram incorporados ao setor nacionalista da bossa nova.

Como expõe Diniz (2003) o movimento da bossa nova traz uma depuração radical dos excessos, sejam eles musicais, poéticos, gráficos e visuais. Porém vêm surgindo desde 1965 o Tropicalismo, que propõe o processo oposto. Ele representa o retorno ao exagero.

Para Caldas (2005), o movimento do Tropicalismo aparece associado ao psicodelismo, ao movimento hippie e a música pop. Seu trabalho era mais voltado para questões estéticas de uma arte de transformação e inovação. Mas apesar do comportamento aparentemente apolítico — o que incomodava a esquerda brasileira — percebe-se que esse grupo bastante intelectualizado conseguia enxergar e denunciar o país quanto a questões políticas, de seu atraso, de suas contradições e subdesenvolvimento.

Expõe o autor que uma das propostas de trabalho do movimento era de misturar sons da música popular brasileira com elementos do pop internacional. Sendo assim Caetano Veloso decide integrar também influências mundiais de sucessos como o som dos Beatles⁴, que era ignorado pelos cantores e compositores da MPB. Em 1968, o tropicalismo completava o término de seu ciclo.

Segundo o autor, também na década de 60 surge o movimento da Jovem Guarda, através de apresentações na TV Record. Ao contrário dos outros segmentos dessa época, a jovem guarda não sofreu censura, nem perseguição do governo da época.

Napolitano (2003) ressalta que em 1967 poucos ouviam MPB, as pessoas gostavam mesmo era da Jovem Guarda, que fazia música para as grandes massas. A MPB era ouvida por poucos estudantes e intelectuais. Essa situação só se reverteu com a saída do Roberto Carlos da Jovem Guarda⁵. Só então a MPB começa a ser o eixo do mercado fonográfico.

Por volta de 1968 novos nomes e estilos musicais começam a se difundir no Brasil, como: Clube da esquina, Os mutantes, Raul Seixas, os Novos Baianos, entre outros.

⁴ Nessa época no Brasil, os Beatles eram mais populares que qualquer outro cantor ou compositor brasileiro ou estrangeiro.

⁵ que por sua vez perde o rumo e termina.

Em 1968 como descreve Britto (2003) foi o momento histórico do Ato Institucional nº. 5, o chamado golpe dentro do golpe. O controle do regime militar nesse período era quase total dos meios de comunicação. Foi inclusive nessa época que alguns grandes nomes da música deixam o Brasil para o exílio.

O autor conta que no Brasil não houve vazão à alegria do ser hippie, pois quando o movimento chegou ao Brasil era plena ditadura militar, e a sociedade enfrentava uma forte resistência. Nos **anos 70**, inicia-se no Brasil a contracultura, que caracteriza diferentes posturas em relação a política, sexualidade, drogas, modo de se vestir. Surge o Rock com forte importância na linguagem musical. Porém a contracultura no Brasil aparece bastante diferente da norte-americana que continha uma proposta utópica de sociedade. No Brasil a linguagem do Rock e o som das guitarras serviram como pano de fundo para letras que abordavam temas como solidão, fracasso, desespero e loucura. O autor complementa dizendo que na atmosfera otimista dos grandes festivais de MPB, as trilhas sonoras eram canções de protesto.

O período Médici ficou marcado pelo Rock e pelas guitarras elétricas, como canções sobre a desesperança e o vazio. Desta forma, o Rock explode como a música de consumo em massa.

3.2 – O Rock

Após os **anos 30** como conta Lucena (2005), surgem no mundo os violões elétricos e a guitarra. Nos Estados Unidos o negro vai ganhando espaço nos bares e clubes barulhentos dos guetos das grandes cidades, através de seu Blues cantado. Porém o blues sendo um estilo de música intimista precisava se sobrepor ao barulho e para isso foi sofrendo algumas alterações: ele força seu ritmo, eleva o tom de voz gritando cada vez mais alto e explora melhor os 12 compassos da guitarra.

Com essas alterações acaba surgindo um novo ritmo nomeado rithm'blues. Como conta o autor, esse estilo aparece em uma forma mais urbana do blues, também mais eletrificado, rápido e sincopado. Desta forma a música negra ganha mais espaço, deixa de ser exclusiva dos guetos e expande seu público para toda a região das cidades.

Na **década de 50**, segundo o autor, alguns homens brancos se apropriam do rithm'blues e fundem seus compassos com os da música country que na época era um

estilo musical rural do branco pobre e também com o estilo western, música dos cowboys do Oeste dos Estados Unidos. Da mistura desses ritmos musicais surge o Rock'n roll .

Na concepção de Brandini (2004) o surgimento do rock no mundo, nos anos 50, se deu como símbolo de uma geração pós-segunda guerra. Promovendo o multiculturalismo ao integrar diferentes estilos, representando a ruptura de barreiras étnicas, sociais e políticas.

Muggiati (1985) retrata que um grande nome dessa época é Elvis Presley, que cresceu ouvindo rithm'blues e country nas rádios. Elvis era descrito por seu primeiro produtor como um branco com som de negro, e teve seu primeiro sucesso lançado em 1955. Elvis, com sua vida curta e intensa, refletia muito bem a contradição que o rock transmitia: uma figura de rebelde e ao mesmo tempo de bom moço. Ele torna-se o Rei da canção nos Estados Unidos.

O autor destaca Chuck Berry em 1955, influenciado pelos mesmos estilos musicais de Elvis, isto é, compõe canções de sucesso sobre a temática de carros, garotas e surpreende pela sinceridade de suas letras.

Tudo isso ocorre no contexto pós-guerra do baby-boom, como coloca Muggiati. Esse período nos Estados Unidos é marcado pela prosperidade econômica e pelo incentivo da família e dos filhos. Porém os filhos desse período, que cresceram em meio a guerra fria compõem uma geração de jovens que não se enquadravam nos padrões do American way of life. Esses jovens dos **anos 60** são criticados por constituírem uma juventude alienada aos valores sociais da época. Essa foi a geração que participa do Woodstock. São esses jovens que partindo do rock'n roll criam mais especificamente o rock.

Para Lucena (2005) a geração dos anos 60 assume a porção cultural reprimida do negro como reivindicação. É o período mais importante da história contemporânea, pois foi marcado pelo fracasso da utópica de liberdade do American way life.

O autor diz que o Rock nos Estados Unidos representou o grito daquela juventude frente às mudanças geradas pelo crescimento dos centros urbanos. Porém o rock ainda não tinha teor engajado e revolucionário, apesar de chocar muito os padrões vigentes da época através de letras que convidavam os jovens à dança, ao

amor, a descrição de carros, garotas, dramas da adolescência e incitações ao movimento.

Muggiati (1985) descreve o movimento do rock como espontâneo e ingênuo até o final dos anos 50. Os pioneiros desta década haviam aberto caminhos para a primeira fase do rock. A partir de 1965 o rock vive o momento chamado de “segunda onda” com os Beatles, Stones e Bob Dylan.

O autor mostra que nesses anos aumenta a tensão entre Estados Unidos e URSS, e que aqueles foram os dias em que o mundo esteve mais próximo de um holocausto nuclear. Nessa atmosfera surge o rock como música de protesto. Mais conhecido por folk, é então que surge Bob Dylan com letras revolucionárias no meio musical.

Nesse mesmo período do outro lado do Atlântico, como conta o autor, mais precisamente em Liverpool, na Inglaterra, surgia o fenômeno musical do século: os Beatles. O rock britânico, como informa o autor, nasce de influências do Blues, somadas aos ritmos recém chegados dos Estados Unidos como o Rock’n roll, rhythm blues e o country. Em janeiro de 1963, os Beatles lançam sua primeira canção de sucesso, que dá início a beatlemania. Já em 1964 eles eram conhecidos também na América e no mundo. A partir de então trilham uma trajetória de muitos sucessos⁶.

Como conclui Lucena (2005) a música para o jovem inglês foi um meio de canalizar suas angústias, e também como importante forma de expressão. Já para os jovens americanos o efeito da música foi sair às ruas e brigar pelo que era necessário se modificar em suas vidas.

Esses foram anos vibrantes e criativos. Não só de Beatles vivia o rock. Depois deles muitos outros nomes foram aparecendo:

Depois de ter descoberto a força primitiva do rock com a explosão dos Beatles e dos Stones, cada grupo partia para buscar uma nova dimensão expressiva, através da fusão de música e palavra (MUGGIATI, 1985, p.102).

⁶ Já os Rolling Stones aparecem para o autor, como o segundo grupo mais importante no rock britânico. Lançam seu primeiro sucesso em 1964, sob as mesmas influências dos Beatles: os ritmos dos Estados Unidos e nomes de sucesso como Chuck Berry. O grupo transmitia aos jovens uma filosofia voltada para o anticonformismo e apelos à ação. Seus temas principais eram voltados ao sexo, e tratados pela banda em um tom de deboche.

3.3 — O Rock no Brasil

Medeiros (1984) mostra que esse movimento chega ao Brasil em uma menor dimensão e seu poder de contestação repercutiu aqui de maneira um pouco diferente dos Estados Unidos e Inglaterra. No Brasil a presença do rock gera manifestações de independência, liberdade, que anunciava radicais transformações.

O autor ressalta que Elvis Presley e Chuck Berry também contagiavam os jovens brasileiros, através das rádios e matinês. Na época alguns músicos já imitavam os grandes astros mundiais e mais tarde alguns deles se especializaram em transpor para o português as canções de maior sucesso na época. Porém muitas vezes acabavam abandonando o sentido original das letras.

Como no Brasil, segundo o autor, não haviam chegado como herança musical daqueles estilos que influenciaram o rock nos Estados Unidos, o nosso rock teve grande influência da música brasileira dessa época: do bolero e do samba-canção. Desta forma a batida do rock no Brasil soava mais no ritmo das baladas.

Com os Beatles a excitação e euforia dos jovens tiveram grande aumento e a banda fez enorme sucesso também por aqui. Esse sucesso dos Beatles e também de Elvis era maior que qualquer outro estilo musical no Brasil até o momento, em que surge a Jovem Guarda, que divide com esses grandes nomes parte do sucesso que fazia o rock.

Os hits internacionais transpostos para o português acabam por perder espaço para Roberto e Erasmo Carlos. Como mostra o autor, os dois encontraram-se sob influências musicais um pouco diferentes: Roberto Carlos pelos boleros e samba-canções da época e Erasmo pelo rock internacional. Erasmo mostrou a Roberto algumas bandas de rock, pelas quais ele se encantou.

Ao descrever o tipo de música feita pela dupla, o autor expõe a dificuldade que tiveram para introduzir instrumentos elétricos em suas músicas, como o baixo elétrico. Suas músicas eram em ritmo acelerado e acordes quadrados. Suas letras simples e diretas começam sob clima de tensão e terminam com uma lição, como uma moral da história.

A história da jovem guarda, para o autor, está bastante ligada à própria história da televisão. Da TV Record surge o convite para Roberto comandar um programa musical para jovens nas tardes de domingo — lembrando que nesta época já

aconteciam os festivais de MPB e um programa sobre a bossa nova. Roberto aceita a proposta e junto a ele são convidados os mais conhecidos cantores e conjuntos do mesmo período para compor esta turma, que passou a se chamar Jovem Guarda. Juntos, eles rapidamente alcançaram grande sucesso e altas vendas de disco.

A Jovem Guarda, como expõe o autor, transmitia a imagem de jovens rebeldes e atrevidos, mas também de bons moços simpáticos. O grau de instrução da Jovem Guarda era baixo, alguns não tinham nem o ginásio. Desta forma eles se assemelham com parte de sua platéia que também estava nessas condições e acabavam identificando-se com letras mais simples e temas mais próximos a realidade do povo.

No final da **década de 60**, segundo o autor, Roberto Carlos decide sair do movimento da Jovem Guarda e prosseguir com sua carreira solo. Cada vez mais ampliava seu público e fazia mais sucesso com suas baladas, neste momento mais românticas. Com a saída de Roberto a Jovem Guarda não resiste e sai do ar.

Em 1968, Rita Lee se destaca com Os Mutantes, dando um salto qualitativo no Rock brasileiro. Rita misturava harmonia com ritmos distintos. Suas letras tratavam da liberdade de amar, viver e combatiam tabus e normas sociais de sua época, que era fortemente marcada pela censura e repressão. Para Medeiros (1984) os Mutantes eram cúmplices do underground e, em suas críticas à sociedade de consumo, o grupo ironizava a visão cristã e o ideal de consumo burguês.

Para Lucena (2005), nos anos 60, no Brasil e no mundo, se deu o auge da criação do rock, e também anos de sua consolidação. Já nos **anos 70**, para o autor, acontece a morte da criatividade do rock, destacando-se apenas o movimento Punk, que surge nesse período.

Brandini (2005) acrescenta que nos anos 70 surge o Punk Rock com o lema: 'no future'. Essa geração expressa sua insatisfação, através de seu Rock de três acordes de guitarra elétrica.

A geração dos **anos 80**, segundo a autora, foi marcada pelo Hard Rock, Heavy Metal e pelos pós-punks. Destaca a era das tribalizações no rock, que eram seguimentos musicais que representavam movimentos sociais juvenis. A autora descreve a década de 80, como marcada pelos temas: nós e vocês — que se referiam à banda e aos membros da própria tribo; ou falavam de nós e eles — mostrando a

relação entre a tribo e o outro, que era o sistema opressor personificado na polícia, igreja, família, sociedade e outras instituições sociais.

No final da década de 80 a filosofia Heavy metal entrou em decadência. Segundo a autora isso ocorreu porque as tribos estavam cada vez mais radicais. As bandas de rock cada vez mais eram reconhecidas por sua atitude junto à tribo do que por sua sonoridade. Desta forma, essas tribos foram se fechando em pequenos grupos, cada vez mais radicais e restritos. A radicalização das tribos promoveu sua segregação, pois “os limites musicais, territoriais e ideológicos estrangularam o universo simbólico de que se serviam” (BRANDINI, 2004, p.19). Essas barreiras postas pelo radicalismo limitaram as potencialidades de desenvolvimento criativo dessas tribos.

Esses movimentos, para a autora, passaram por uma intensa fase de divisão e radicalização e convergiram para a fusão de estilos, do qual surgiu o rock alternativo dos **anos 90**. Desta forma, o rock assumiu atributos de movimento social juvenil⁷, que tomam como referencia sua condição de pertencimento a um grupo e à sua proposta estética e de comportamento. O que importava para esses grupos era compartilhar a vida cotidiana seguindo leis e regras de conduta próprias. Assim essa estética tornou-se um meio de se reconhecer.

Nos dias de hoje as tribos ainda existem, porém de uma forma diferente, elas não estão necessariamente vinculadas à música e sim à ideologia. O resultado disso foi uma nova fusão de estilos e o surgimento de uma grande diversidade de subgêneros de grupos e tendências musicais. Esses subgêneros começaram a se misturar e se aliar a outros estilos musicais e étnicos. “Tal mudança foi uma forma de reorganizar as tribos, fundamentando novas ideologias e visões de mundo, gerando uma nova imagem e sonoridade, bem como um novo padrão de comportamento” (BRANDINI, 2004, p.26).

A autora conta que a geração rock da década de 90 até os dias de hoje é bastante diferente das gerações anteriores, que buscavam uma ruptura com as normas sociais e políticas. Atualmente as gerações rock ao invés de tentar derrubar o sistema, buscam conhecê-lo para melhor o burlar — através das inovações presentes na modernidade.

⁷ Com isso houve a formação de coletividades juvenis.

Desde os anos 90 até os dias atuais, a autora conta que a prevalência é do rock alternativo, pois ele é uma saída para bandas muito diferentes entre si — musical e ideologicamente. O termo “rock alternativo” surgiu como definição para uma miscelânea de estilos agregados em subgêneros musicais. São bandas que apesar de pertencerem ao mesmo universo são muito diferentes entre si. Alternativo vem da dificuldade em nomear estilos e tribos. Atualmente ele representa a classificação da pluralidade de elementos sonoros, visuais e discursivos que caracterizam o rock hoje.

Em oposição ao radicalismo da década de 80, atualmente o estilo alternativo é marcado por sua flexibilidade e abertura para experimentação ilimitada, reunindo diversos estilos em um novo. A dinâmica de permanente inovação que predomina na essência do rock faz com que ele se alimente sempre de outros ritmos musicais emergentes. Portanto mais que um estilo, o rock é uma linguagem musical que se apropria dos elementos musicais de cada nova vertente surgida no pop, recriando-os num corpo estético inusitado e transgressor (BRANDINI, 2004, p.23).

Conta a autora que inicialmente os estilos denominados alternativos eram bandas independentes, sem gravadoras, que se responsabilizavam pela própria divulgação de seus trabalhos e apresentações. Também representava uma atitude contrária à do universo pop, imposto comercialmente pela indústria fonográfica, que exigia dos artistas uma produção padronizada de hits de sucesso.

Alternativas são aquelas bandas que não seguem os padrões ditados pela indústria cultural. As bandas alternativas buscam atitude e diversidade no rock. Hoje essa sub-cultura conseguiu viabilizar algumas bases mercadológicas viáveis aos ideais de produção e consumo de música das próprias bandas. Contudo, isso ainda não é alcançado por muitas bandas que ainda têm que se submeter às gravadoras se quiserem se inserir no meio musical.

A mudança das bandas desde os anos 90, na composição das letras mostra que o artista volta a compor como os artistas das décadas de 60, ou seja, de forma mais poética e individualista, utilizando a primeira pessoa, transmitindo a realidade individual de seu ouvinte. O fã passa a ser visto como um indivíduo isento de

bandeiras ideológicas e preocupado com sua existência e com suas relações com o mundo⁸.

Não apenas o rock, mas a música em um geral passou por muitas mudanças nos diferentes períodos que atravessou. Caldas (2005) coloca que, com o fim dos períodos de ditadura, repressão e o retorno da democracia, a música mostra que depois de cumprida a tarefa de lutar contra alguns momentos políticos ou a favor da liberdade de expressão, as canções de protesto já não tem a mesma ressonância junto à população. Mesmo porque o 'inimigo comum' já não existe mais tão explicitamente quanto antes. A canção popular contemporânea percorre outros caminhos que não o de protesto político, embora ainda haja exceções.

Essa geração é marcada pelo individualismo, pela indiferença e pelo ecletismo. A prevalência dos aspectos individuais sobre os coletivos leva a composições existencialistas sobre a angústia de viver, a fragilidade, a desilusão e sobre problemas que acometem os fãs.

A arte não é um reflexo da sociedade como um todo, uma vez que esta é formada por vários grupos representados por manifestações artísticas diferentes. A arte reflete o meio que a cria e corresponde não só a uma tribo diferenciada, como também pode ser transmitida de um grupo a outro (BRANDINI, 2004, p.23).

Através do rock alternativo, explica a autora, são influenciadas as novas concepções estéticas que muitas vezes acarretam na regionalização dessas correntes, promovendo transformações musicais inusitadas. No Brasil as bandas de rock nacionais voltam a cantar e a compor em português, coisa que pouco ocorria nas décadas de 70 e 80.

Assim na concepção da autora muitos artistas incorporam elementos de diversos gêneros e estilos internacionais e nacionais. Podemos citar algumas bandas brasileiras que agregaram elementos regionalistas a seus estilos musicais como: "Chico Science e Nação Zumbi" trazendo as raízes da cultura do Recife para o rock. A principal imagem utilizada por eles é a de uma antena parabólica cravada na lama.

⁸ Não mais aparecem as questões sociais vividas pela coletividade.

Essa imagem tem por objetivo mostrar que o som feito por eles está ligado às suas raízes musicais, mas ao mesmo tempo, sem perder o contato com a modernidade e com o que acontece no mundo. Outra banda, de nome “Raimundos”, agrega elementos musicais nordestinos como o forró e o baião ao rock alternativo brasileiro.

Esses exemplos, trazidos por Brandini, mostram o resgate da cultura brasileira e certo nacionalismo, que voltam a se tornar referências na cultura brasileira atual. Lógico que de uma forma diferente da época do tropicalismo e MPB que tinham grandes referenciais coletivos, pois hoje apesar do nacionalismo retornar ao estilo musical, o mesmo é voltado há um pequeno e restrito grupo de fãs.

Outro destaque da autora para a música contemporânea, que se dá a partir dos anos 90, é a facilitação do acesso dos jovens à tecnologia da produção musical, promovendo assim o acesso a grupos marginalizados deste universo de produção. Há um avanço da relação entre indivíduo e tecnologia. A juventude passou a ter fácil acesso à tecnologia. Assim as inovações tecnológicas contribuíram para a produção de música e também para a ampliação das ferramentas de trabalho dos músicos, pois os instrumentos, devido à concorrência crescente e ao aumento da demanda, estão com os preços cada vez mais acessíveis aos artistas. Desta forma o mercado de instrumentos vem crescendo, principalmente, devido ao aumento de bandas alternativas.

Devido a essas possibilidades tecnológicas o MP3⁹ é uma revolução musical, tornando mais fácil obter músicas (que agora são baixadas pela internet¹⁰) sem exigir muito tempo. Com o aparecimento do aparelho MP3, começam a vislumbrar a possibilidade dos artistas desvincularem sua obra de uma gravadora, o que potencializa os canais de divulgação das músicas. Cada vez mais os: “jovens recriam formas de lidar com a dominação tecnocrática segundo seus objetivos e necessidades” (BRANDINI, 2004, p.53).

⁹ O formato de músicas em MP3 compacta os arquivos de áudio permitindo que as músicas ocupem menos espaço de memória.

¹⁰ Porém a maioria dos sites de downloads ainda é ilegal, mas mesmo assim sua utilização aumenta a cada dia.

3.4 – LOS HERMANOS E O ROCK ALTERNATIVO

Baseada em informações do site Wikipedia a banda Los Hermanos é formada no Rio de Janeiro por quatro integrantes: Marcelo Camelo, Rodrigo Barba, Bruno Medina e Rodrigo Amarante.

Segundo o site, em 1997 Marcelo Camelo e Rodrigo Barba, estudantes da PUC-Rio formaram uma banda de hardcore, mas devido às suas letras sobre amor e a utilização de alguns instrumentos como trompetes (incomuns ao gênero) a mesma não prosperou como hardcore. Porém, ao somar ao som ritmos latinos iniciava-se a banda Los hermanos.

Sendo considerada pelo site, uma banda de Rock alternativo (assim como vimos) ela não se radicaliza a um só estilo musical. Sua estética, sonoridade e discurso marcam uma banda que se forma a partir da associação de diversos elementos culturais que se misturam em um estilo diferente e original. Los Hermanos são influenciados pelo rock, ska e samba.

Seu **primeiro disco** intitulado com o próprio nome da banda, foi lançado em 1999 e faz grande sucesso entre os jovens até hoje, principalmente por sua música a “chicletuda Anna Julia, que explodiu nas paradas e num golpe de sorte acabou até nas cordas finais na guitarra do beatle George Harrison” (SOUZA, 2003, p.304). Esse álbum levou a banda a uma indicação ao Grammy de 2000.

Em seu **segundo álbum**, “O bloco do Eu Sozinho”, novos ritmos são acrescentados como o lado melancólico do samba, a bossa nova, entre outros ritmos latinos. O som desse segundo disco passa por grandes mudanças, diferenciando-se muito do primeiro. As vendas desse álbum caíram muito em relação ao primeiro, mas apesar de bastante reduzido seu público se mantém cada vez mais fiel à banda, que consegue o sucesso de músicas que estão fora dos interesses comerciais das gravadoras. O disco é elogiado pela crítica especializada.

No **terceiro álbum** “Ventura”, a banda aparece mais diversificada que nunca e conquista uma legião de fãs que passam a segui-los em todas as apresentações. Rodrigo Amarante já vinha criando algumas canções e se afirma como compositor e assina 5 das 15 músicas do CD. Enquanto isso Marcelo Camelo já era considerado um cancionista de sucesso e tem suas composições re-gravadas por outros artistas (entre eles; Maria Rita que gravou três delas em seu álbum homônimo).

O **quarto último álbum** recebe o nome “4”. Este disco traz um estilo mais introspectivo, fortemente ligado a MPB e a bossa nova. As músicas desse álbum dividiram novamente seu público.

Em abril de 2007 a banda anunciou que faria um recesso durante tempo indeterminado, justificando que ao longo de seus dez anos de carreira, muitos projetos pessoais foram se acumulando e esse tempo seria para que cada integrante pudesse investir em seus próprios projetos.

CAPÍTULO 4 – A FUNÇÃO DA CANÇÃO

No decorrer deste capítulo pretendo tratar da função da canção, mostrando um diálogo entre alguns autores, que se inicia pela arte (que aqui aparece como expressão simbólica) e como a música e a canção se insere nesse campo mais amplo que abarca as diversas formas de arte.

Em seguida o capítulo trará o papel do artista, dentro dessa expressão simbólica favorecida pela arte, abordando também as especificidades do compor, para o compositor e para os ouvintes.

Depois haverá um sub-tópico mais específico, que tratará o tema da música e da canção. Neste tópico são trazidos alguns pontos como: o som, o ritmo, a fala, o canto, a voz, a linguagem e a escuta. Esses aspectos juntos compõem uma canção, sua escuta atenta e traz a possibilidade de compreensão simbólica da mesma.

Por último veremos o que a psicologia analítica e o próprio Jung tem a acrescentar à questão principal do capítulo, que é a função da arte. Neste capítulo a arte, o poema e a canção aparecem indiscriminadamente, pois a relevância estará no artista como comunicador de um arquétipo.

4.1 – A Arte

Para Langer (1980) as obras de arte em geral são uma expressão espontânea do artista, que além de expressar seu estado de espírito, também pode dizer sobre a sociedade da qual a obra se origina.

Todos os tipos de arte, de acordo com a autora, desde as plásticas, poesia, teatro até a música, são uma forma de transformação simbólica. Sobre a obra de arte a definição exata da autora é: “Arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano” (LANGER, 1980, p.42). Uma das grandes funções da arte é trazer à tona a percepção do sentimento, tornando essa experiência mais significativa. A arte é um símbolo único, indivisível e altamente articulado. Embora ela revele um caráter de subjetividade, seu propósito é objetivar os sentimentos vividos.

Apenas o homem, para Langer (1989), tem a simbolização como uma de suas necessidades básicas. Fazer símbolos é uma necessidade primária para o homem, e é um processo fundamental e contínuo, de digestão de algumas experiências. O pensamento é essencialmente simbolização. Para isso o organismo fornece sempre versões simbólicas das suas experiências.

Assim, segundo Langer (1980), a arte tem o potencial de agir sobre nós como uma educação do sentimento, ou seja, funciona como o conhecimento de si e desenvolvimento dos aspectos percebidos. A verdadeira educação da emoção não está no condicionamento que fazemos de nós mesmos a partir da aprovação ou desaprovação social, mas sim no contato iluminador de símbolos e sentimentos. Podemos dizer que uma obra de arte provoca uma formulação da concepção de nossa própria emoção e realidade. Desta forma ela clarifica e organiza os sentimentos, ou seja, tem a função reveladora de nossa própria vida interior, dando forma à imagem da realidade externa. A vida em sua incoerência lógica, não faz atribuições de formas próprias, por isso à arte é tão importante, pois é um dos meios de se atribuir forma ao mundo, articulando a natureza humana.

4.2— O Artista

O teor de uma vivência pessoal, para Tatit (1996), é dificilmente transmissível ao outro. Através da linguagem verbal é possível se aproximar um pouco dessa vivência pessoal. Desta forma é possível uma aproximação dessas vivências, através dos elementos que aparecem em uma canção: o texto pode coletivizar a vivência; o tratamento poético pode imprimir certa originalidade; mas o resgate subjetivo da experiência se dá através da melodia, somada aos outros elementos.

Para o autor, **compor** é uma forma de produção que consiste em dar contornos a conteúdos psíquicos impalpáveis. É uma técnica que converte idéias e emoções em substância fônicas e melodias. A emoção que o cancionista deixa transparecer em suas canções é altamente disciplinada, preparada cuidadosamente e submetida a um tratamento técnico durante essa conversão do conteúdo subjetivo em matéria objetiva. Se a emoção do artista fosse derramada em sua obra de maneira descontrolada, ele não estaria hábil o suficiente para compor melodias e textos. Essa conversão de conteúdos psíquicos em canções se dá a partir do encontro da experiência pessoal —

conteúdos de sua própria vida — e também de sua técnica e habilidade de expressão para produzir canções.

Segundo Langer (1980), o artista, ao criar, forma um símbolo da emoção humana. A partir de aspectos retirados da realidade perceptível ao seu redor ele traduz suas próprias emoções e experiências, mas isso não o impede de fazer relações também com suas possibilidades de experiências subjetivas não vividas. Sua criação fica cada vez mais universal à medida que ele supera o âmbito de sua vida pessoal, ampliando sua visão a qualquer coisa que possa acontecer à humanidade. Quanto maior é o conhecimento que o artista tem de sua própria subjetividade mais longe sua visão pode alcançar. O artista tem o dom de visualizar e exprimir uma realidade que pode não ser adequadamente expressada pela linguagem discursiva. Desta forma o artista tem a capacidade de criar os símbolos transmitidos por sua arte, a partir da sensibilidade que tem para captar símbolos presentes no coletivo.

O compositor, em Langer (1980), pode, através de sua sensibilidade, ir além de seu caso pessoal e exprimir de forma simbólica suas idéias e sentimentos sobre o mundo ao seu redor e sobre o ser humano. O símbolo é o guia do pensamento do artista, em seus momentos de inspiração e excitação. O movimento melódico e harmônico, que determina o ritmo da música, nasce do pensamento e do sentimento do compositor que o reconheceu como símbolo e desta forma lhe delimitou contornos próprios, possibilitando a abertura para uma expressão impessoal dessa idéia. A música, e conseqüentemente o símbolo, tem a tarefa de organizar uma concepção de sentimentos mais ampla do que uma consciência eventual das emoções presentes em um dado momento.

Essa idéia se completa em Langer (1989), quando ela considera que um compositor de uma música não apenas indica, mas articula complexos de sentimentos que a linguagem não consegue denominar nem descrever. Ele sabe como manejar a emoção e 'compô-la'.

Para Langer (1980), uma obra que sai das mãos de seu autor pode fazer sentido na vida de outras pessoas. Desta forma, a arte pode ter ampliada a significação de seu símbolo, ou seja, a função transformadora da arte não se aplica apenas ao artista criador, mas a todos aqueles que entram, de fato, em contato com a arte. Esse contato com a arte pode se dar também com as pessoas em geral, mas só terá significação artística para aquelas que captarem lucidamente os símbolos expressos na obra, ou seja, para aqueles capazes de compreender o símbolo.

Na mesma obra a autora esclarece que entender o símbolo é captar o sentimento que ele expressa, tornando-o mais claro e consciente. Mas é importante destacar que cada pessoa dará um significado próprio e único para esses símbolos. Nem mesmo o próprio artista pode definir o que sua obra transmite ao seu público, pois ele não está explicando nada com sua arte, está apenas mostrando o símbolo. A forma como cada um entenderá, depende de sua percepção da própria projeção vinculada ao símbolo mostrado.

Como efeito dessa simbolização, na visão de Langer (1980), o espectador pode encontrar formas de conceber sua própria emoção. Uma vez que paremos de tentar entender a arte e nos entregamos à obra nos defrontamos com algo além do símbolo, que é um objeto de valor emocional peculiar a cada um. Uma emoção real é induzida pela contemplação que não está expressa na obra, mas pertence à pessoa que a percebe.

4.3 – Música e Canção

Para Altenmüller e colaboradores (2007) a música pode ser descrita como um padrão sonoro que se desenvolve e se estrutura no tempo. Assim, originalmente na pré-história, tinha uma função comunicativa e era de grande importância no processo de busca por um parceiro sexual, pois a música poderia dar informações sobre a saúde das pessoas de acordo com a forma com elas cantavam e tocavam.

Langer (1989) afirma que posteriormente, já inserida no campo artístico, a música é considerada uma forma de arte, que inicialmente foi desvalorizada e rebaixada à posição de auxiliar das outras artes. Assim seu crescimento foi bastante atrasado, se comparado com a pintura ou as artes plásticas. O período clássico da música ocorreu séculos mais tarde que das outras artes. No início, a música instrumental era tida como um prazer puramente físico. Não tinha o prestígio das demais artes. Os instrumentos musicais eram pouco elaborados e desenvolvidos.

As outras formas de arte, para Langer (1989), se originavam a partir de moldes da realidade — um quadro tem modelos visuais, um drama tem seus modelos na ação, à poesia na história. Por não dispor de outros modelos adequados a música se alicerçou nos apoios indiretos do ritmo e da palavra. Isso a tornou mais independente dos modelos naturais das outras artes, tendo maior especificidade e individualidade.

Langer (1989) afirma que dentre todas as artes, a música¹¹ através do **som**, é a arte mais acessível aos sentidos. Ela afeta o ritmo da pulsação e da respiração, facilita ou perturba a concentração, excita ou relaxa o organismo enquanto durar o estímulo.

De acordo com Altenmüller e colaboradores (2007), o impacto que a música pode provocar em seu ouvinte através de algumas melodias e harmonias possuem a capacidade de desencadear emoções intensas. Podemos perceber inclusive respostas corporais a um sinal acústico, como reações involuntárias de arrepios dos pelos do corpo, alteração da frequência respiratória, da temperatura, da pulsação. Ou seja, ao ouvir uma música um reflexo é desencadeado pelo sistema nervoso autônomo. Sabemos hoje que o fazer e ouvir música libera frequentemente o hormônio da endorfina em nosso corpo que entre outras coisas é responsável por desencadear sentimentos de felicidade. Porém essa reação corporal de emocionar-se desencadeada pela música depende de determinados contextos, como por exemplo, o de um ouvinte atento que já conheça e aprecie a obra.

O **ritmo**, para Langer (1980), caracteriza a atividade vital humana e está presente constantemente em nossa vida. A continuidade rítmica é a base orgânica que permeia os corpos vivos, como nas batidas do coração e na respiração. Mas o ritmo não é característico apenas da repetição, ele é principalmente a preparação de um novo evento, que nasce do término de um anterior. A repetição não constitui necessariamente o ritmo, mas sim a sensação de começo, de intenção e por fim de consumação. Cada fase dentro do ritmo é necessária para o surgimento da outra e conseqüente a continuidade.

A **fala**, de acordo com Langer (1989), sempre foi de grande importância ao homem, que através das palavras reconhece que pode expressar algo. Na fala são liberadas grandes quantidades de conteúdos simbólicos. Por outro lado a fala pode ser facilmente inserida na música, pois o aparelho vocal está sempre presente conosco e naturalmente disponível.

Quando a fala é inserida na música, essa, segundo Langer (1980) torna-se uma canção. A origem do **canto** se deu a partir da entonação que era dada às

¹¹ Para Langer não há discriminações entre os termos música e canção, diferente da maioria dos autores. Desta forma ela utiliza em seus livros o termo música mesmo. A autora considera que a canção é a música, pois as palavras se conjugam com a música, em uma fusão perfeita de poesia com o som.

palavras em preces ou magias, no intuito de torná-las mais poderosas. A voz pode aparecer ou não como canto. Enquanto ela for como característica da fala, não é considerada canto, como é o caso do murmúrio. O canto começa apenas quando é encontrado algum fator formal — como o ritmo ou a melodia.

A **voz** na canção, para Tatit (1994), depende do ruído, da entonação e da velocidade. Que devem estar fundadas no som e nas leis melódicas. “(...) a voz canta porque diz, e diz porque canta” (TATIT, 1994, p.267).

O tipo de **linguagem** da canção, para Langer (1980), desenvolve suas próprias formas. Na linguagem podemos notar o uso livre e bem utilizado do simbolismo. Já quando as palavras entram para a música deixam de ser somente poesia ou prosa. Viram elementos e formas da música, desistindo de seu caráter literário. A palavra na música é assimilada pela melodia e desta forma torna os elementos musicais mais leves ou profundos. A música tocada sem palavras — como, por exemplo, uma música folclórica — pode ser agradável, mas também soar um pouco simplória, causando a impressão de uma música vazia ou incompleta.

Para Langer (1980), as idéias transmitidas pela música e letra de certa forma têm uma grande fragilidade, pois as idéias e sentimentos nunca serão totalmente explorados. Toda sua potencialidade ainda esta ali, não há uma construção de significado, como no poema. A canção se expressa através de poucas palavras, cheias de significados, que variam para cada pessoa, que as entende de forma própria. A mesma forma pode ter mais que uma significação. Assim os símbolos de uma canção aparecem condensados, intensificando as imagens criadas tornando mais complexa à qualidade emocional daqueles sentimentos.

4.4 — O Ouvinte

Segundo Tatit (1996), a canção não precisa falar muito para tocar os ouvintes. Para que ocorra essa escuta basta apenas construir um texto exato e pertinente melodicamente, para assegurar a força da experiência retratada. O que realmente importa, e dá força a uma canção, não é o que aconteceu, mas como aconteceu e a maneira como aquilo é sentido. Desta forma o texto da canção pode ser enxuto, simples e até pobre em si, não deve almejar dizer tudo, pois não precisa. Tudo só será dito na junção com a melodia.

A música pode ter uma função libertadora de emoções ou tensões, atuando assim como uma forma de auto-expressão, que traduz uma experiência pessoal para aquele que a escuta, pois estabelece forte conexão com o sentimento. “O fato é que podemos usar a música para descarregar nossas experiências subjetivas e restaurar nosso equilíbrio pessoal” (LANGER, 1989, p.217). A música faz uma formulação e representação de emoções, disposições, tensões mentais e resoluções próprias da vida do ouvinte, mas também pode nos trazer emoções que nunca sentimos nem conhecemos antes.

Langer (1980) coloca que as formas de arte geram certo fascínio nas pessoas que entram em contato com elas, porém a música destaca-se nesse aspecto de todas as outras formas de arte. Ela desempenha esse encantamento e mobiliza mais fortemente as pessoas, pois sua influência estende-se a todos os tipos de coisas, inclusive coisas que não pertencem à arte. A música desempenha esse papel o tempo todo. Ao ouvir uma música nossa emoção fica comprometida com o tema e é realçada pelos sons que compõe a melodia musical. Desta forma a música também facilita o pensar não musical, podendo aumentar a tonalidade emocional do ouvinte. A audição não requer um foco exclusivo, assim ao ouvir uma música estamos abertos a impressões auditivas que nos atingem, sem exigir nossa atenção e concentração, desta forma é dada sua influência.

Para Langer (1989), a música tem um significado semântico e não sintomático. Ela não atua como um estímulo que provoca emoções, ou como um sinal que anuncia os sentimentos. E sim como uma expressão simbólica dos sentimentos do compositor quanto à sua vida, como uma linguagem de sentimentos que expressa o conhecimento do sentir humano.

Voltando a Langer (1980), a música é um análogo da vida emotiva. Os sons são identificados e percebidos com mais facilidade que os sentimentos. A canção é considerada pela autora um símbolo. O termo símbolo aqui indica uma articulação de idéias, em virtude de uma estrutura dinâmica, que é capaz de expressar formas de experiências, sendo que a linguagem sozinha não tem a mesma capacidade de transmissão.

Para Altenmüller e colaboradores (2007) a canção age também sob uma identidade coletiva através da memória da vivência em grupo e assim pode exaltar sentimentos e lembranças de toda uma comunidade. Nesse contexto podemos

encontrar a utilização de músicas em hinos nacionais, em times de futebol, em cerimônias religiosas, em ritos sociais, apoiando movimentos revolucionários e etc.

O ouvir música, para Langer (1980) é uma aptidão desenvolvida com o exercício do escutar. Uma pessoa acostumada a ouvir absorve com mais facilidade composições, e de maneira mais elaborada. Por outro lado, um indivíduo que pouco desenvolveu essa habilidade, talvez tenha uma escuta mais desatenta, podendo não se fixar por muitos minutos na música que ouve¹².

4.5 — A obra de arte na Psicologia Analítica

Para Silveira (1968) a contribuição da psicologia às artes é decifrar as imagens simbólicas, que tomam forma na obra de arte, trazendo luz às significações que ultrapassam as possibilidades comuns de compreensão de sua época.

Segundo Jung (1985), existe uma estreita relação entre a psicologia analítica e a arte. A arte se manifesta como uma atividade psicológica. Desta forma ela é o objeto da psicologia, que investiga o sentido da obra, para melhor compreendê-la.

Para o autor a criação artística aparece tanto no campo pessoal do artista, referente à sua vida, como também se projeta fora do artista para a esfera coletiva. Para melhor compreensão podemos chamar o primeiro campo de modo psicológico de criar, e o segundo de modo visionário.

O **modo psicológico** tem temas referentes à consciência humana, um destino humano conhecido pela consciência, como uma experiência de vida ou uma comoção passional. Assim o artista tem a capacidade de trazer novas expressões do tema para a consciência do ouvinte. O tema retratado pelo poeta ou compositor¹³ nesse campo de atuação pessoal tem o poder de dar forma à esfera dos homens, esclarecer alguns

¹² O rádio pode ter uma função bastante ambígua no desenvolvimento da habilidade do ouvir, pois por um lado oferece bons meios para facilitar essa educação musical do apreender a ouvir. Mas por outro lado pode ter função contrária, a de apreender a não ouvir, pois atualmente as pessoas acabam fazendo atividades — ler, estudar... — com uma música tocando como plano de fundo, desta forma, cultivam a desatenção para com a canção que recebe uma atenção dividida. Assim a música pode tornar-se cada vez mais um estimulante ou sedativo psicológico. Cultivando uma audição passiva que é a própria contradição do escutar.

¹³ O compositor ao escrever suas letras de músicas também pode ser considerado um poeta, por estar construindo um texto poético, de acordo com Daghlán (1985).

conteúdos e gerar transformação nos seus ouvintes, dentro dos limites do que é psicologicamente compreensível e assimilável.

A ênfase na obra de arte para a psicologia analítica e para Jung (1985), está na segunda esfera, o **modo visionário** de criação, pois essa seria a verdadeira obra de arte, aquela em que o artista se liberta das dificuldades do âmbito individual, elevando-se para além do apenas pessoal, tocando aspectos do coletivo.

Na esfera coletiva o tema elaborado pelo artista é estranho e desconhecido para o ouvinte, trazendo a necessidade de indagar sobre em que consiste e o que significa essas experiências tocadas pela obra visionária trazida pelo poeta. Mesmo vindas do espírito e coração do poeta, falam ao espírito e coração da humanidade. Isso acontece, pois o poeta tem um “supremo grau de realidade impessoal e até mesmo inumana ou sobre-humana, pois enquanto artista ele é sua obra, e não um ser humano” (JUNG, 1985, p.89).

Desta forma Jung (1985) não se propõe a falar do artista como pessoa, mas do seu processo criador. Nele o artista é absorvido por seu impulso criativo, fica totalmente integrado e identificado com este processo. Aqui sua inspiração na realidade o envolve de tal forma que ele é praticamente dominado por ela, pois nesses casos o artista estabelece uma íntima ligação de seu consciente com seu inconsciente, chegando a ser dirigido pelo segundo. Isso é perceptível quando notamos que uma obra de arte está expressando muito mais do que seu próprio criador é capaz de perceber. Desta forma fica claro quão forte é este impulso criativo que brota do inconsciente do artista.

De acordo com o autor, o símbolo sempre desafia nossa compreensão e reflexão. Assim, uma obra é simbólica para uma pessoa, se a sensibiliza e mobiliza seus aspectos mais íntimos. Enquanto ela mobilizar conteúdos inconscientes e prover novos significados, é passível de análise simbólica, porém ela não é necessariamente simbólica para todos. Seu conteúdo simbólico pode vir a se esgotar para um indivíduo e neste momento ela não significa mais nada para ele.

A arte simbólica, para Jung (1985), não tem origem no inconsciente pessoal do autor, ou seja, da camada relativamente mais superficial de seu inconsciente e mais proximamente situada à consciência. Sua verdadeira origem está na esfera do inconsciente coletivo do autor, que contém imagens primitivas referentes aos temas comuns à humanidade e são possibilidades primordiais de tempos primitivos.

Essas imagens primordiais são chamadas de imagens arquetípicas. O artista tem a habilidade de captar esses arquétipos referentes à humanidade e dar-lhes contornos através de sua arte. Os arquétipos são na verdade padrões de comportamento que reaparecem no decorrer da história humana, toda vez que for expressar livremente a imaginação criativa. Essas imagens são resultadas de inúmeras existências típicas de uma genealogia, ou seja, são resíduos de muitas vivências do mesmo tipo. Essas imagens arquetípicas retratam dor e prazeres vivenciados diversas vezes na história da humanidade, que quando aparecem vêm caracterizados por uma intensidade emocional própria. Mas os arquétipos são por si só “uma elaboração da fantasia criativa aguardando ainda transcrição para uma linguagem compreensível” (JUNG, 1985, p. 69).

Por isso, segundo Jung (1985), é válido que o poeta se apodere dos arquétipos para criar as expressões de sua experiência íntima, pois ele cria a partir de sua vivência originária. Essa vivência tem sua natureza bastante obscura, necessitando do arquétipo para exprimir-se através dele. É carente de formas, palavras e imagens, que passam a existir apenas a partir da criação do artista. Assim o arquétipo é uma forma poderosa e expressa esse turbilhão de coisas, permitindo ao artista imprimir uma forma visível a esses conteúdos. Mas o arquétipo nunca se esgota, apenas tem o poder de trazer formas e imagens do inconsciente coletivo. Sempre que em uma obra o inconsciente coletivo se junta a uma vivência da consciência de uma época, uma mensagem, com sentido mais profundo é transmitida a todos os contemporâneos.

Em Jung (1985), um indivíduo que entra em contato com um arquétipo, através das artes, por exemplo, alcança uma situação típica da humanidade. Se ele consegue de alguma maneira integrar parte da energia proveniente deste contato, atribuindo à ela uma forma artística, sente uma libertação vinda de uma força superior, que solta em nós uma voz muito mais poderosa que a nossa. Que eleva o destino pessoal ao destino da humanidade, que desde o princípio possibilitou sobrevivência a humanidade. “Esse é o segredo da ação da arte. O processo criativo consiste numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada” (JUNG, 1985, p.71). Assim o arquétipo é transcrito pelo artista para uma linguagem artística. Trazer aqueles que entram em contato com essa arte a possibilidade de lidar com aspectos mais profundos de sua vida, que dificilmente são acessados de outro modo.

Assim Jung (1985) considera que o significado social da arte é trabalhar sempre na educação do espírito da época, trazendo à tona as formas das quais

aquela sociedade mais precisa, que compensem a unilateralidade de toda uma época. Essa percepção que o artista tem dessas imagens primordiais partem de uma insatisfação presente na sociedade. Desta forma ele extrai essas imagens da camada mais profunda do inconsciente, aproximando-as da consciência, delineando formas à ela, através de sua arte, formas que possam ser compreendidas por seus contemporâneos. A obra de arte é característica da época na qual se originou. É uma tendência a trazer à tona o que a atmosfera daquela sociedade mais necessita.

Segundo Jung (1985), o artista muitas vezes acaba tendo uma difícil adaptação ao seu mundo circundante. Mas é exatamente devido a essa falta de adaptação, que ele acaba seguindo caminhos mais próprios e encontrando aquilo que os outros tanto sentiam falta, compensando assim a unilateralidade vivenciada pela sociedade. Isso acontece, porque a manifestação do inconsciente coletivo possui um caráter compensatório em relação a situação consciente. A arte que tem o poder de atuar como “um processo de auto-regulação espiritual na vida das épocas e das nações” (JUNG, 1985, p. 71). Essa compensação, própria da psique humana, tende a equilibrar uma atitude exageradamente consciente com reações inconscientes.

“Todas as épocas têm sua unilateralidade, seus preconceitos e males psíquicos. Cada época pode ser comparada à alma de um indivíduo: apresenta uma situação consciente e restrita, necessitando por esse motivo uma compensação. O inconsciente coletivo pode proporcionar-lhe tal instrumento, mediante o subterfúgio de um poeta ou de um visionário, quando este exprime o inexprimível de uma época, ou quando suscita pela imagem ou pela ação o que a necessidade negligenciada de todos está almejando; isto, tanto para o bem como para o mal, para a salvação, ou para a destruição dessa época” (JUNG, 1985, p. 71).

O arquétipo, para Jung (1985), em si mesmo, não é bom nem mal, é um *numen*¹⁴ moralmente indiferente, é determinado pela atitude humana do sujeito. Só se torna alguma coisa a partir de seu confronto com o consciente. Os arquétipos se ativam e manifestam em uma pessoa, quando esta se afasta do caminho do equilíbrio, quando a consciência se extravia em uma atitude unilateral, falsa. Esses arquétipos são vivificados e aparecem principalmente em sonhos e nas visões dos artistas e

¹⁴ Numen vem do latim e significa força espiritual atuante, dizemos que aquilo que é numinoso quando há “confronto com uma força que encerra um significado ainda não revelado, misterioso, atrativo, profético ou fatídico que possibilita uma vivência imediata da transcendência” (GRINBERG, 1997, p.229)

visionários, no intuito de restabelecer novamente o equilíbrio psíquico, através da função da auto-regulação. Para o autor os aspectos arquetípicos são “a expressão da própria e absoluta força criadora do espírito” (JUNG, 1976, p.516).

Por esse motivo, Jung (1985) acredita que as necessidades psíquicas de todo um povo são satisfeitas a partir da obra de um poeta, mesmo que ele não perceba toda a profundidade de sua obra. Isso pode acontecer por ele ser um instrumento de sua própria obra. O sentido e interpretação de uma obra nunca são unívocos, a compreensão de seu sentido só é possível, se permitimos que ela nos molde, assim como modelou o poeta.

Para Grinberg (1997) as manifestações do Arquétipo com as obras de arte. Nas tentativas de interpretação e explicação dessa obra, devemos lembrar que um Arquétipo nunca se esgota, nem pode ser reduzido a uma forma qualquer. Sua explicação pode ser vista apenas como traduções metafóricas. Porém é importante saber que uma boa tradução do Arquétipo, nos dá a possibilidade de uma conexão significativa entre consciência e inconsciente. Este é o papel do símbolo.

O Arquétipo nos permite uma maior compreensão e integração do símbolo criado. Desta forma o Arquétipo em sua tradução pode atuar tanto negativa como positivamente. Uma compreensão positiva e adequada promove transformação e traz consigo a inspiração criativa.

CAPITULO 5 — A SEPARAÇÃO DO VÍNCULO AMOROSO: E A RECUPERAÇÃO DO EU A CAMINHO DO PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO

Pretendo fazer uma reflexão sobre o amor. Porém, refletir sobre tal tema não pode deixar de ser uma meditação sobre o sentido da existência humana, caracterizada pela insatisfação, pelo desejo de completude, pelo senso de solidão e pelos sofrimentos psíquicos. É perante o esforço em estabelecer relações de amor com o universo que se torna possível ocorrer uma transformação criativa. Neste sentido o amor é um componente essencial para a maturidade humana, nas mais diversas relações com os outros.

Guggenbühl-Craig (1977) defende a idéia de que existem dois tipos de relacionamentos amorosos, que embora não possam ser distinguidos na vida real, são formas teóricas importantes para a compreensão do homem. O primeiro chamou de bem estar envolvendo a adaptação de um indivíduo ao seu meio, estando relacionado a evitar tensões, usufruindo de situações de conforto, relaxamento e prazer. Já o segundo é o caminho da salvação, que envolve a luta de uma pessoa para achar seu próprio caminho de individuação.

Para o autor, alguns relacionamentos amorosos coincidem com um caminho em sentido à individuação de cada um de seus membros, proporcionando a eles um desenvolvimento ligado a descoberta de si e das coisas que o motivam. Há outros relacionamentos, que embora possam até trazer o bem estar, não garante uma busca mais profunda dos aspectos que trazem sentido a vida.

Pode ser que mesmo sem sérios mal entendidos na relação “alguém não tenha achado o companheiro certo para o caminho de individuação através do casamento ou descobre-se ser completamente inadequado para esse caminho” (GUGGENBÜHL-CRAIG, 1977, p.128). Segundo o autor não são todas as pessoas que encontram seu caminho de individuação através do casamento — algumas podem encontrá-lo pela religião ou pela profissão, por exemplo.

Desta forma o autor afirma que algumas vezes em uma relação amorosa, as pessoas conseguem manter o vínculo pagando o alto preço de negar a si mesmo e tudo que lhes é importante.

Bürki-Fillenz (1997) afirma que a transformação rumo a um caminho mais consciente de si, busca achar uma voz interior mais própria. Porém não é fácil ouvir essa voz interior — nos casos em que há tempos ela não tinha mais espaço.

Pretendo escrever sobre os momentos em que a relação encontra-se estagnada. Especificamente situações nas quais, o casal opta pelo fim da relação, como uma forma de recuperar importantes aspectos, que estavam sendo, pessoais deixados em segundo plano, ou até mesmo desconsiderados na vivência da relação.

A separação é vista por Bürki-Fillenz (1997) como uma espécie de amputação, em que os parceiros que antes estavam juntos, agora aparecem dolorosamente separados. Por um longo tempo ainda haverá a dor fantasma, em que um membro não mais presente continua causando fortes dores, tão forte ou mais do que quando o membro ainda estava presente.

Baseada em Carotenuto (2005), o momento de uma separação, passa por uma desestruturação de uma organização psicológica que havia sido lentamente construída. A situação de ruptura e abandono de uma das partes faz a organização se desequilibrar, mas os conduz a uma nova situação de equilíbrio, através da queda. Com isso, cada indivíduo acaba sendo projetado para fora, para viver em um mundo externo ao casal, do qual pode emergir para tentar se recuperar da relação anterior.

Atravessar esse momento, para o autor, é importante. Nele o indivíduo se encontra só e por mais bem disposto que esteja o outro, não tem o poder de ajudá-lo. Nesses casos ficar só é essencial para a comunicação com alguns aspectos mais profundos. Permitir-se viver intensamente essa experiência significa procurar algo que esteja faltando em sua própria vida.

A separação pode ser considerada uma situação de crise, onde algo desconhecido está acontecendo, e para o ato de viver esta crise constituída na separação Bürki-Fillenz(1997) resgata o sinal gráfico chinês, que representa a crise. Este possui em seu significado o conceito duplo de perigo e chance, o que revela a função dialética desta experiência, onde as situações de risco também representam uma oportunidade de crescimento.

Para Rinne (1995) na ocasião de uma crise de separação, há um primeiro momento de sofrimento agudo no qual somente a tristeza permite a despedida do passado, mais em um segundo momento, muitas pessoas ousam pela primeira vez enfrentar a solidão e a vida sem uma estreita relação a dois. Essas pessoas vivem um caminhar vazio, pois suas fantasias e projetos de vida se quebraram, não restando nada. Essa escuridão cria uma nova luz, que as faz renascerem para uma nova identidade, desenvolvendo capacidades, encontrando caminhos para a autonomia, a partir de novas possibilidades de vida.

Para a autora, prosseguindo por este caminho chega-se a um momento onde o indivíduo não mais se prende à crise trazida pelo fim, pois tem dentro de si a força que precisa para construir uma nova maneira de ser em sua vida, descobrindo sua própria força e potencial.

Atravessando tal dimensão da solidão, Carotenuto (2005) diz que se torna possível à condição da abertura para novos horizontes. Aqui o indivíduo pode buscar se descobrir em sua singularidade. É um momento de despertar, que se dá através do aprofundamento dos novos aspectos descobertos sobre si.

Para Bürki-Fillenz (1997) optar por essa condição de abertura acaba sendo uma situação desconcertante para quem a vive, pois não há leis prévias ou orientações externas indicando um sentido a seguir. É justamente nesse momento de fragilidade, em que nada se solidificou em nós, que precisamos correr o risco de estabelecer esta nova forma de contato com nosso eu, elaborando leis baseadas em um processo particular regendo de forma mais autêntica este contato. Assim o novo não vem previamente de fora, mas cresce na própria pessoa.

A partir da descoberta de uma vida interior e do nascimento de uma atitude própria é possível vivenciar e enfrentar uma outra forma de consciência, mais próxima da sua realidade concreta, onde é possível perceber que o mundo externo não nos pertence, e que tão pouco temos o controle que acreditávamos ter sobre ele. É um momento de queda das antigas projeções.

“A projeção é um mecanismo psíquico que ocorre sempre que um aspecto vital de nossa personalidade que desconhecemos é ativado. Quando algo é projetado vemo-lo fora de nós, como se fizesse parte de outra pessoa e nada tivesse a ver conosco. A projeção é um mecanismo inconsciente. Não somos nós que decidimos projetar

algo (...) no momento em que uma coisa se torna consciente, cessa a projeção" (SANFORD, 2007, p.17-18)

A queda das projeções ocorre quando nos tornamos conscientes da nossa existência. Para o autor a capacidade de reconhecer e utilizar nossas próprias projeções e utilizá-las é importante para o processo de auto-conhecimento e ampliação de consciência. Desta forma não se pode dizer que a projeção é má ou boa, o que fazemos com ela é que deve ser levado em consideração, pois a cada vez que nos deparamos com uma projeção, surge uma nova oportunidade de conhecermos nosso interior.

Esse momento de queda das projeções antes tão sonhadas é bastante difícil, segundo Sanford (2007), pois não é fácil se desligar daquele estado, aparentemente perfeito, de apaixonamento e fascinação, em que uma das partes(ou mesmo as duas) projetam no parceiro suas imagens positivas.

Bürki-Fillenz (1997) argumenta que essa desilusão é fundamental e deve ser considerada como um retorno à realidade. Apesar desta ser uma crise inevitavelmente dolorosa, é também decisiva a interpretação que se faz dela, julgando-a como uma chance ou um fracasso.

Para Carotenuto (2005) nesse momento aparece a sensação de desilusão. Esse tipo de experiência acaba deixando a pessoa mais exposto no mundo. Um exemplo pode estar no mito de Adão e Eva, no qual o homem é expulso do paraíso e só então se percebe 'nu'. Com a queda das projeções 'estar nu' é compreender a própria vulnerabilidade. É tomando consciência de sua nudez que é possível estruturar-se em uma personalidade mais autêntica.

Segundo Carotenuto (2005) ao atingir um nível maior de autonomia e autenticidade, paga-se o preço de estar em um estado de maior vulnerabilidade, pois a antiga estabilidade de mundo é rompida em função das novas vivências e descobertas. A experiência de solidão, vivenciada em sua função propulsora assume um caráter de estar sozinho também perante às dificuldades. É necessário coragem perante essa situação, é preciso começar a aceitar a si e a sua vida de maneira mais consciente, encontrando aos poucos o senso da própria totalidade, aceitando em si também a presença de aspectos considerados negativos. Afasta-se de uma imagem ideal que não lhe pertence, para procurar uma forma de vida totalmente individual.

Bürki-Fillenz (1997) vê essa fase de mudança como um processo de tornar-se consciente, em que os mesmos aspectos passam a ser vistos de uma nova maneira, recebendo outros significados, diferentes dos que tinham até então. Essa diferença ocorre devido ao processo de tomada de consciência, em que novos sentimentos são despertados. Assim é possível julgar o passado, presente e futuro a partir de novos critérios. Essa mudança representa um processo de crescimento e amadurecimento.

Para Rinne (1995) no momento em que paramos de tentar nos dividir em duas partes e finalmente nos aceitamos como somos, curamos a nós mesmos e temos a oportunidade de descobrir o retorno à nossa integridade.

Diante da realidade é importante lutar para transformá-la quando for possível e saber aceitar com paciência o que não poderá ser modificado. Somente assim é possível expandir criativamente sua existência. Ao final desse processo pode finalmente “nascer a decisão de viver e de não suportar passivamente a existência” (CAROTENUTO, 2005, pp.180).

Para Sanford (2007) olhar para a vida como ela é e não em termos de projeção, pode parecer desinteressante e decepcionante, pois os seres humanos são em seu todo pessoas comuns. Por isso muitos preferem passar de uma projeção à outra, trocando de projeção cada vez que aquela se desgasta. Com raízes tão pouco profundas é impossível acontecer uma relação real e permanente.

Para que essa se torne possível é preciso amadurecer, buscando expectativas mais realistas em relação às outras pessoas. O que significa aceitar a responsabilidade pela felicidade ou infelicidade, sem esperar que a felicidade venha do outro. “Somente através desse caminho nossa capacidade de amar amadurece” (SANFORD, 2007, p.30).

CAPÍTULO 6 — METODOLOGIA

6.1 — Objetivo

O presente trabalho propõe o estudo da canção como expressão simbólica. Focada no processo de criação e produção do artista. Este processo pode ser observado na esfera coletiva analisando a canção nos diversos momentos históricos e também na esfera individual, em uma análise de situações de separação amorosa e recuperação do eu, enquanto um momento do processo de individuação. Essa análise será feita a partir de três canções do grupo Los Hermanos.

A análise tem o intuito de trabalhar os símbolos presentes na produção do compositor através de uma análise do discurso simbólico presente nas letras das canções. Desta forma pretendo mostrar como o processo de individuação aparece refletido nas canções a partir dos protagonistas das canções analisadas.

6.2 — Introdução

A análise do material será fundamentada em Penna (2003). Utilizarei o método da amplificação simbólica, que é um procedimento metodológico que tem a finalidade de favorecer essa tradução dos símbolos. A amplificação simbólica refere-se a um “modo de pensar, uma maneira de acessar o conhecimento psicológico e uma forma de compreender os fenômenos psíquicos” (PENNA, 2003, p.199). Pretende-se com ela ampliar e aprofundar o entendimento de sonhos, imagens, lendas, mitos, contos ou qualquer material cultural.

Esse processo de análise consiste em ampliar e enriquecer o símbolo, através de diversas analogias, que favoreçam sua compreensão. “A amplificação é utilizada (...) como um recurso facilitador da tradução da mensagem simbólica e orientador da interpretação do símbolo” (PENNA, 2003, p.196). Para alcançar a melhor forma de compreensão dos fenômenos investigados será considerado nesse processo a tradução, interpretação e elaboração dos símbolos. Esse método tem o intuito de favorecer a integração de um símbolo na consciência.

Para Penna (2003) Jung utilizava a amplificação simbólica principalmente na interpretação dos sonhos, que são considerados manifestações simbólicas individuais. Buscava com a amplificação os significados arquetípicos do símbolo.

Para a autora esse procedimento auxilia o trabalho com os fenômenos investigados, pois favorece a compreensão do significado arquetípico do símbolo — que pode ser considerado um arquétipo do aqui e agora do espaço e tempo. A amplificação tem um importante papel para a pesquisa científica, pois nos auxilia a produzir uma “compreensão objetiva do material simbólico, uma vez que estabelece conexões simbólicas com a esfera arquetípica da psique” (PENNA, 2003, p.198).

Conforme a definição de outra autora, a amplificação simbólica pode ser entendida em linhas gerais, da seguinte forma:

“Dentro da linha teórica junguiana, uma forma de compreensão do símbolo é sua amplificação, método pelo qual se compara os significados individuais com os coletivos, de diferentes culturas ao longo de sua história. A hipótese que fundamenta a amplificação simbólica é a do inconsciente coletivo, segundo a qual a humanidade inteira partilha de certas experiências, às quais atribui significados equivalentes. Comparar significados facilita a compreensão do símbolo que, por ter sempre um lado inconsciente, nunca é plenamente compreendido, enquanto funciona como símbolo.” (RIOS, 2008).

6.3 — Procedimentos

Serão analisadas algumas canções pertencentes à obra completa da banda Los Hermanos — os quatro álbuns oficiais¹⁵. Focarei essa análise apenas nas letras das composições.

A princípio todas as canções dos quatro álbuns foram consideradas. Para isso foram ouvidas as canções e lidas suas respectivas letras. Depois cada uma dessas canções foi considerada e compreendida, em linhas gerais, no intuito de organizá-las de acordo com a temática abordada em cada composição.

¹⁵ Refiro-me aos álbuns: “Los Hermanos”, “Bloco do eu sozinho”, “Ventura” e “4”.

A temática mais freqüente das canções do grupo são as situações de separação amorosa. O enfoque dado pelo grupo são principalmente momentos no qual após o fim da relação, o indivíduo tem a possibilidade de voltar-se para si mesmo, a caminho de seu processo de individuação.

A partir dessa visão mais ampla da obra do grupo, foi possível identificar dois eixos principais nas temáticas encontradas¹⁶. Esses eixos foram estabelecidos a partir de uma compreensão das temáticas mais freqüentes nos quatro álbuns analisados. Desta forma, o conjunto das obras ficou subdividido em: Romântico Reflexivas e Reflexivas Existenciais.

É importante saber que a divisão das canções em dois eixos serve apenas para contribuir com uma melhor organização e clareza das mesmas, pois na maioria delas ambos os temas estão presentes. O que ocorre é uma prevalência de uma das temáticas nas canções. Em cada eixo aparecem alguns aspectos prioritários.

No eixo das **Romântico Reflexivas** estão presentes canções onde o relacionamento ou o parceiro amoroso aparecem em destaque. Tratam principalmente das relações afetivas, são canções sobre o amor, união, encontros, desencontros, separações, ilusões...

Já nas canções **Reflexivas Existenciais** o foco está no modo em que o protagonista da canção atribui significado à sua vivência. Embora muitas delas também se refiram ao parceiro e ao relacionamento, este eixo abrange também temáticas referentes a aspectos do cotidiano, do fazer escolhas, do modo de se lidar com possibilidades, da maneira de ser e viver, questões ligadas ao existir próprio do protagonista. A especificidade desse eixo está no sentido da vivência para o protagonista da canção.

Os dois eixos presentes na obra desta banda são considerados **reflexivos**. Isso ocorre devido à forma como a banda aborda suas canções, buscando sempre um aprofundamento na vivência e no pensar dos seus personagens¹⁷. Assim o movimento reflexivo permeia as canções, através do pensamento dos personagens sobre si

¹⁶ A divisão dos eixos foi uma forma de organizar a visão pessoal que obtive após definir a temática das canções.

¹⁷ É devido a esse aprofundamento que escolhi essa banda como foco de minha análise, pois suas canções permitem que as situações colocadas sejam compreendidas, em sua complexidade. Porém apesar disto, a banda consegue retratar essas questões de uma forma bastante clara e simples para aqueles que as ouvem.

mesmo e sobre seu momento, mostrando um movimento de tomada de consciência de suas próprias ações.

O quadro abaixo mostra essa divisão dos dois eixos em relação aos álbuns e títulos das canções. As porcentagens — ao lado do número de faixas de cada eixo— estão registrando a frequência das faixas em cada eixo.

Tabela 1: Divisão das canções por eixo

Álbuns	Românticos Reflexivas	Reflexivas Existenciais
Los Hermanos – (1999)	14 Faixas (100%)	Nenhuma Faixa (0%)
Faixa 01	Tenha Dó	
Faixa 02	Descoberta	
Faixa 03	Anna Júlia	
Faixa 04	Quem Sabe	
Faixa 05	Pierrot	
Faixa 06	Azedume	
Faixa 07	Lágrimas Sofridas	
Faixa 08	Primavera	
Faixa 09	Vai Embora	
Faixa 10	Sem Ter Você	
Faixa 11	Onze Dias	
Faixa 12	Aline	
Faixa 13	Outro Alguém	
Faixa 14	Bárbara	
Bloco do eu sozinho – (2001)	11 Faixas (84,6%)	2 Faixas (15,4%)
Faixa 01		Todo Carnaval Tem O Seu Fim
Faixa 02	A Flor	
Faixa 03	Retrato Pra Iaiá	
Faixa 04	Assim Será	
Faixa 05	Casa Pré-Fabricada	
Faixa 06		Cadê Teu Suin?

Faixa 07	Sentimental	
Faixa 09 ¹⁸	Deixa Estar	
Faixa 10	Mais Uma Canção	
Faixa 11	Fingi Na Hora Rir	
Faixa 12	Veja Bem Meu Bem	
Faixa 13	Tão Sozinho	
Faixa 14	Adeus Você	
Ventura – (2003)	7 Faixas (46,7%)	8 Faixas (53,3%)
Faixa 01		Samba A Dois
Faixa 02		O Vencedor
Faixa 03		Tá Bom
Faixa 04	Último Romance	
Faixa 05	Do Sétimo Andar	
Faixa 06	A Outra	
Faixa 07		Cara Estranho
Faixa 08		O Velho E O Moço
Faixa 09	Além Do Que Se Vê	
Faixa 10		O Pouco Que Sobrou
Faixa 11	Conversa De Botas Batidas	
Faixa 12	Deixa O Verão	
Faixa 13	Do Lado De Dentro	
Faixa 14		Um Par
Faixa 15		De Onde Vem A Calma
“4” – (2005)	2 Faixas (16,7%)	10 Faixas (83,3%)
Faixa 01		Dois Barcos
Faixa 02		Primeiro Andar
Faixa 03		Fez-Se Mar
Faixa 04	Paquetá	
Faixa 05		Os Pássaros
Faixa 06		Morena
Faixa 07		O Vento

¹⁸A faixa de número 08 “Cher Antoine” não foi incluída na análise por ser uma composição que, utiliza em parte da canção uma língua estrangeira, neste caso; francês.

Faixa 08		Horizonte Distante
Faixa 09	Condicional	
Faixa 10		Sapato Novo
Faixa 11		Pois é
Faixa 12		É de Lágrima

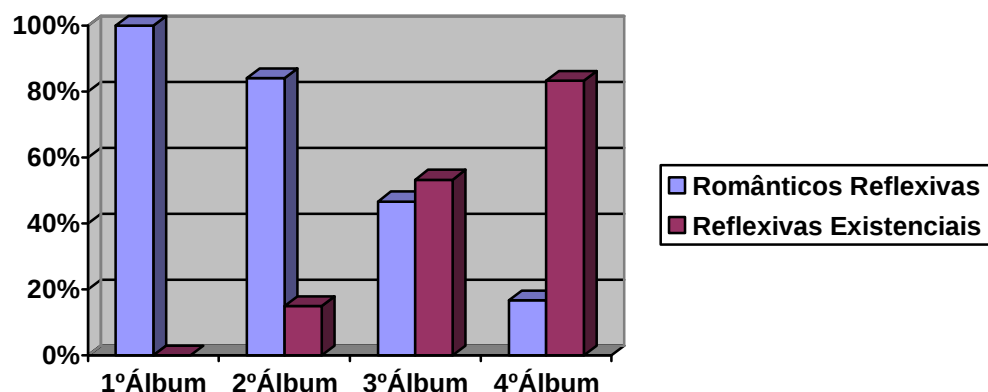
Em um segundo momento o critério para a próxima seleção foi procurar identificar as canções consideradas relevantes dentro das possibilidades de análise da psicologia analítica. Desta nova seleção treze músicas foram escolhidas: seis do eixo Romântico Reflexivo (*“Retrato para laia”, “Adeus você”, “A outra”, “Do lado de dentro”, “Paquetá” e “Condicional”*); e sete canções do eixo reflexivo existencial (*“O vencedor”, “Ta bom”, “Cara estranho”, “O velho e o moço”, “O pouco que sobrou”, “Primeiro Andar” e “Sapato novo”*).

Após esta seleção faltava escolher as canções que pudessem se relacionar entre si e com isso estabelecer um tema em comum que as unissem. Através da escuta das treze canções algumas foram se destacando, devido à sua expressividade sobre alguns assuntos e assim foi sendo construído o objeto da análise. Nesta etapa foram escolhidas enfim três canções. São elas: *“Do lado de dentro”* — do eixo romântico reflexivo; *“Primeiro andar”* — do reflexivo existencial e *“Sapato novo”* — do eixo reflexivo existencial. Notei que nessas canções a temática da separação está presente, assim essas composições constituem respectivamente três momentos de uma separação amorosa.

6.4 — Análise dos álbuns do grupo

Observando os dois eixos de divisão das canções e considerando a ordem cronológica dos álbuns, pude notar que há um desenvolvimento do grupo no decorrer da carreira. As músicas sofreram uma inversão do eixo Romântico Reflexivo para o Reflexivo Existencial. Essa inversão fica clara se olharmos para a mudança no número de faixas em cada eixo em relação aos álbuns, como podemos observar no gráfico a seguir:

Gráfico 1: Frequência dos eixos por álbuns



No primeiro álbum *“Los Hermanos”* cem por cento (100%) das faixas eram Romântico Reflexivas. Já no segundo álbum *“B loco do eu sozinho”* é possível começar a notar uma diminuição nesse eixo para oitenta e quatro por cento (84%) do total das canções, enquanto há um pequeno aumento nas Reflexivas Existenciais, que sobem para quinze por cento (15%). Este crescimento do eixo Existencial continua nos próximos álbuns. No terceiro *“Ventura”*, este segundo eixo com cinquenta e três por cento (53%), ultrapassa o número de faixas com do eixo Romântico que aqui aparece com quarenta e três por cento (43%). O último álbum *“4”* é grande a inversão com oitenta e três por cento (83%) das músicas estão no eixo Reflexivo Existencial e apenas dezesseis (16%), estão no eixo Romântico Reflexivo.

Essa inversão de eixos nas composições do grupo, foi um dado que apareceu espontaneamente nessa análise, não foi planejada. Porém, é interessante considerá-lo aqui, pois pode estar indicando uma linha de desenvolvimento que o grupo percorreu em seus 10 anos de carreira. Suas músicas sofreram uma transformação na forma de expressão dos sentimentos, já que no primeiro álbum aparecia prevalentemente romântica. O desenvolvimento rumo a um sentido mais peculiar de retratar essas vivências, que embora ainda falem sobre o amor, é feito de uma forma bastante própria. Há uma reflexão profunda desses sentimentos, que tantas vezes são ambivalentes e não podem ser reduzidos a uma maneira linear e simplória de amar.

Mesmo as músicas do eixo Romântico Reflexivo tiveram uma transformação no decorrer dos álbuns. Esta mudança ocorreu na forma de compor estas canções, que mesmo tendo seus temas prevalentemente românticos, são tratados com cada vez mais profundidade nos sentimentos e nas relações.

No início, a hipótese de explicação dessa inversão dos eixos ocorrer é a de em consequência do desenvolvimento pessoal de um dos compositores. O grupo tem dois compositores, Marcelo Camelo, responsável por compor grande parte das canções do grupo, e Rodrigo Amarante que, a cada álbum lançado aumenta o número de faixas próprias, chegando a compor quarenta e um por cento (41%) das canções do último álbum e se aproxima do número de composições de Marcelo Camelo neste álbum.

Investigando melhor essa hipótese, pude esclarecer esta questão ao observar o eixo Reflexivo Existencial que, era formado por composições de ambos os compositores. As canções de Marcelo Camelo estavam muito presentes neste eixo. Sendo assim, não houve a confirmação desta hipótese. A inversão dos eixos ainda pode estar indicando uma linha de desenvolvimento na carreira do grupo, mas agora podemos pensar em um desenvolvimento coletivo de todos os integrantes do grupo e não apenas uma transformação pessoal de um dos compositores.

CAPÍTULO 7 – ANÁLISE DAS CANÇÕES

As canções aqui escolhidas espelham situações de separação amorosa. Serão analisadas como um processo em que cada canção representa um momento particular vivido pelo protagonista que opta pelo fim do relacionamento. A ordem em que às canções aparecem é bastante relevante, pois juntas retratam três momentos contínuos, que estão presentes nas situações de separação.

Na primeira canção o protagonista sai de uma situação de aprisionamento, rumo à ampliação de sua vida, para o mundo externo ao seu relacionamento: decide partir, em função de seu próprio crescimento pessoal. A segunda canção mostra uma busca pela construção de identidade e desenvolvimento de Ego. O protagonista agora só e sem o companheiro, se depara com um novo e desconhecido caminho. A terceira e última canção aborda sua nova condição de ser: sozinho e longe das projeções antes tão idealizadas.

7.1 – Primeira canção:

“Do lado de dentro”

(Marcelo Camelo)

*— Abre essa porta, que direito você tem de me privar
desse castelo que eu construí pra te guardar de todo mal,
desse universo que eu desenhei pra nós... pra nós
Abre essa porta, não se faz de morta, diz o que é que foi
Já que eu armei tudo pra ti, já que eu cerquei tudo ao redor
Abre essa porta, vai, por favor,
que eu sou teu homem ... vil
que eu sou teu homem ... viu?*

*— Cala esta boca que isso é coisa pouca perto do que passei
Eu que lavei os seus lençóis sujos de tantas outras paixões,
que ignorei as outras muitas, muitas...
Vai, depois liga diz pra sua irmã passar que eu vou mandar
tudo que é seu que tem aqui tudo que eu não quero guardar
que é pra esquecer de uma só vez
que este castelo só me prendeu, viu ?
Mas o universo hoje se expandiu
E aqui de dentro a porta se abriu*

O Rompimento e expansão para o mundo

7.1.1 — Primeira Etapa:

Nesta canção podemos pensar em um diálogo entre as duas partes de um casal, o que é indicado no início das duas estrofes pelo compositor através do travessão o que mostra que os personagens dialogam em uma narrativa.

Na primeira estrofe podemos perceber que é um homem quem fala. Isso fica claro na frase *“eu sou teu homem”*, já na segunda estrofe não podemos ter certeza de que o personagem que responde é feminino, mas temos alguns indícios que podem estar apontando para um personagem feminino.

A canção aborda um diálogo entre um casal e através da frase *“ignorei as outras muitas”*, podemos começar a pensar em uma figura feminina. Outro fator importante é que apesar da banda não ter uma intérprete feminina, uma das versões da canção¹⁹, é interpretada com Marcelo Camelo cantando a primeira estrofe — na figura masculina — e Maria Rita interpretando a segunda estrofe — na figura feminina. Sendo assim, nesta análise considerarei a primeira voz masculina e a segunda feminina.

¹⁹ No Vivo Rio 2006, show de Maria Rita, com participação de Marcelo Camelo.

A primeira estrofe o homem fala, pede a ela que abra a porta para ele, como se pedisse para ela se abrir novamente para ele e permitir que ele retorne ao seu lugar da relação. Em seguida ele questiona como ela pode deixá-lo para fora e impedir que ele ocupe “*esse castelo*”, um espaço que ele mesmo se empenhou em construir, para protegê-la e guardá-la do mal.

Pede a ela: “*não se faz de morta*” não fique parada, fixa nessa posição, firme em não ouvi-lo, em não corresponder a seu pedido. Pergunta por que isso está acontecendo “*já que eu armei tudo para ti, já que cerquei tudo ao redor*” se ele continua a construir um mundo para ela, equipado, delimitado e protegido ao redor.

A maneira como ele pede para ela abrir a porta se modifica no decorrer da música, no início da canção ele a manda abrir e reclama: com que direito ela o priva desse espaço. Porém agora em “*Abre essa porta, vai, por favor*” apesar de continuar a insistir para ela abrir a porta, o faz como um pedido, tenta convencê-la e não obrigá-la a isso.

Ele argumenta “*eu sou teu homem vil*”, ele é o seu homem, um homem de pouco valor, desprezível, fraco e covarde. Mas logo adiante em “*eu sou teu homem viu?*” ele afirma seu papel de marido, dizendo que ele é o seu homem, e que é assim o seu homem.

Na segunda estrofe ela responde para ele parar de reclamar, lamentar e fraquejar pela postura que ela agora assumiu, pois toda a dor que ele está passando agora é pequena perto do que ele a fez passar. Ela aguentou um sofrimento maior, se esforçou para limpar a relação depois de tantas outras mulheres e paixões, que ela ignorou e fingiu que não interferia na relação.

Agora já decidida o manda embora, também manda embora tudo o que é dele, tudo o que ele construiu para ela e que hoje ela não quer mais guardar consigo, pois guardar não a deixaria esquecer que “*esse castelo só me prendeu*”, que esse espaço que ele tanto se orgulha em falar que construiu para protegê-la, na verdade só a aprisionou.

Mas agora seu mundo pode se expandir para outras possibilidades. Fora daquela proteção ela pode se abrir para o mundo, e assim “*aqui de dentro a porta se abriu*”: de dentro daquele aprisionamento foi que essa porta se abriu, foi ela quem teve

que optar por sair daquela condição que vivia, e desta forma se abrir para a possibilidade de não mais viver presa dentro daquele castelo.

7.1.2 —Segunda Etapa:

No decorrer de toda a canção podemos notar a presença de uma grande ambigüidade nos símbolos nela presentes. Isso se deve ao fato da canção abordar um diálogo entre o casal, onde em cada parágrafo uma das partes expõe seu próprio ponto de vista sobre o momento que estão passando. Desta forma um mesmo símbolo pode representar algo positivo para um e negativo para o outro, pois cada um olha para o símbolo e o interpreta de acordo com seu próprio ponto de vista.

Aparecem repetidas vezes a frase “*Abre essa porta*”. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990) a **Porta** simboliza o local de passagem entre dois mundos, aqui expresso pelo mundo interno do casal: que é desenhado e construído por ele. E pelo mundo externo: que só é alcançado por ela através de sua passagem pela porta. O símbolo da porta além de representar essa passagem entre dois mundos tem uma importante peculiaridade que é o seu valor dinâmico que se mostra como um convite a atravessá-la, um convite rumo o desconhecido.

Desta mesma maneira, podemos entender o tema central contido na canção: ele insiste para ela dar continuidade ao laço de união da relação, porém ela ao enxergar essa porta aberta, não simplesmente a visualiza, como também percebe uma questão implicada em sua abertura, uma idéia de transcendência, de abertura para um mundo mais amplo. Essa transposição da porta aparece aqui como uma possibilidade perfeitamente acessível a ela.

Logo adiante podemos notar na canção o símbolo do **Castelo** que segundo Chevalier (1990) e Gheerbrant (1990), este símbolo é tido como um local desejado por muitos, há aqueles que desejam alcançar o castelo, com todos os seus encantos — magias, princesas e príncipes encantados. Sendo assim o castelo representa uma conjunção dos desejos. É assim que ele aparece no primeiro momento da canção, para o homem. De acordo com a frase “*que direito você tem de me privar desse castelo*”, podemos pensar que, para ele representa algo bom e desejado, algo que ele almeja desfrutar. Mas que por outro lado sente que está sendo privado disto pela personagem feminina.

Na passagem acima o personagem reclama seus direitos. Afinal, como podemos notar na próxima frase *“desse castelo que eu construí pra te guardar de todo mal, desse universo que eu desenhei pra nós”*, o castelo foi construído por ele mesmo, e assim justifica sua revolta, pois agora ele é privado de sua própria construção. Mais do que isso, agora ele é privado desse espaço encantado e mágico, onde seus desejos e fantasias podiam ser desfrutados, e sua relação com ela, podia ser guardada e protegida do mundo externo. Por isto, esse espaço é tão importante e almejado por ele, pois dentro há um mundo particular do casal, construído por ele, como uma redoma de vidro que ele controla, e também a mantém ‘protegida’ de qualquer possibilidade de contato com os aspectos indesejados por ele, bem como aspectos próprios dela, do mundo externo que são rejeitados por ele. Desta forma ele acredita ter desenhado um universo à parte, onde existe apenas o casal, onde ele tem o poder de ‘guardá-la’ de todo mal.

Para os autores o símbolo do castelo também representa uma construção sólida de difícil acesso, causando a impressão de uma segurança do mais alto grau, desta forma sendo um símbolo de proteção. Essa poderia ser a visão da personagem feminina, em um primeiro momento, enquanto olhava de dentro do castelo.

A canção distingue dois momentos da personagem: o primeiro no passado, onde ela está dentro do castelo, olhando de dentro desse mundo conjugal, em que ela provavelmente se sentia protegida e segura, até o ponto em que ela viu-se aprisionada; e o segundo, no presente em que a porta do castelo se abre e com isso abre também sua visão para um universo mais amplo do que aquele em que ela vivia antes.

Nesse sentido entraria um terceiro entendimento desse símbolo de acordo com os autores, observando que a localização dos castelos acaba por separá-los do resto do mundo. O castelo também pode apontar para um isolamento de mundo. Desta maneira ele pode adquirir um caráter de inacessibilidade. Como vemos na frase *“este castelo só me prendeu, viu?”*. A personagem conclui que tanta segurança e proteção de seu parceiro, acabaram isolando-a do resto das possibilidades de vida. Hoje ela vê o quanto essa restrição de mundo a prendeu dentro do castelo construído por ele.

Ao perceber isso a personagem pode também se libertar desse castelo, como fica claro em *“mas o universo hoje se expandiu. E aqui de dentro a porta se abriu”*. Apenas no momento em que ela está aprisionada — e não protegida — dentro desse mundo, é que a porta pode se abrir. “Aqui”, a porta se abrir indica a possibilidade dela

poder sair desse mundo conjugal para ampliar sua visão de mundo para além das coisas que ele desenhou para os dois. Junto com a porta se abre também todo um universo de possibilidades, em que ela depois de romper com as antigas ligações entre o casal, que tanto a aprisionavam, pode se expandir para além deste relacionamento.

Interessante que a porta só se abre pelo lado de dentro, não é a toa que, o título da canção é *“Do lado de dentro”*. A forma de se abrir essa porta, é tomando consciência de tudo que há do lado de dentro, não é aguardando uma ajuda externa, ou observando apenas as coisas que estão do lado de fora. Voltando-se para si e para sua própria vivência de mundo aparece a possibilidade da porta se abrir, como uma idéia da transcendência acessível à personagem.

A porta se abre no momento em que a personagem é capaz de elaborar seus próprios conteúdos presentes em sua relação conjugal. Em sua fala na canção podemos notar que é através desse processo de compreensão que ela vai se apropriando das situações de sua vida, o suficiente para resultar em sua nova postura de abertura para o mundo.

Em um primeiro momento ela lhe responde *“Cala essa boca que isso é coisa pouca perto do que passei”*. De maneira direta e áspera ela questiona como ele pode reclamar da postura dela, se ele já a submeteu a situações de traições. Situações que ela fingiu não ver, negou aos outros, como única forma de prosseguir junto a ele. Somente assim encontrou meios para *“lavar os seus lençóis sujos de tantas outras paixões”*, meios de limpar as manchas, limpar as marcas deixadas por ele, marcas essas que tanto sujaram a relação, que deixaram mágoas, que ela tentou ignorar. Em um segundo momento, em que ela percebe sua história, é que pode então parar de ignorar suas marcas e se vê ferida. Somente assim a porta pode se abrir.

Quando isso acontece, ela convicta, não permite a aproximação dele nem para apanhar suas coisas. Não abrirá novamente a porta nem para isso e diz *“pra sua irmã passar que eu vou mandar tudo que é seu que tem aqui”*.

Ela vai mandar *“tudo que eu não quero guardar. Que é pra esquecer de uma só vez que esse castelo só me prendeu”*. Não vai guardar o que é dele, as coisas que ele construiu para protegê-la, pois somente se desfazendo disso, ela conseguirá esquecer esse castelo em que ficou aprisionada. Para se libertar é preciso se desapegar de tudo que represente a figura dele.

7.2 – Segunda canção:

“Primeiro andar”

(Rodrigo Amarante)

Já vou...Será?

Eu quero ver, o mundo eu sei não é esse lá.

Por onde andar?

*Eu começo por onde a estrada vai e não culpo a cidade,
o pai.*

Vou lá andar.

E o que eu vou ver?

Eu sei.

Lá.

Não faz disso esse drama, essa dor!

É que a sorte é preciso tirar pra ter.

perigo é eu me esconder (em você).

E quando eu vou voltar?

Ah, quem vai saber...

Se alguém numa curva me convidar

eu vou lá

que andar é reconhecer,

olhar.

Eu preciso andar

um caminho só

vou buscar alguém

que eu nem sei quem sou.

Eu escrevo e te conto o que eu vi e me mostro de lá pra você.

guarde um sonho bom pra mim.

Caminho em direção ao Self

7.2.1 —Primeira Etapa

No decorrer desta canção podemos perceber que a narrativa se faz em primeira pessoa. Apenas um personagem tem voz na canção. O protagonista se refere a uma outra pessoa durante toda a música. Fica a impressão que embora ele esteja falando com alguém, na verdade ele também fala para si mesmo, pois a postura que o protagonista se coloca no decorrer da canção não é a de alguém que, está plenamente decidido sobre algo e apenas comunica isso ao outro. É um discurso bastante reflexivo, sobre sua vida e o caminho a ser trilhado. É uma postura de alguém que está refletindo sobre si e ao mesmo tempo em que justifica ao outro sua partida e seu momento.

A canção mostra um protagonista, que pode ser feminino ou masculino. Nesta análise, o companheiro estará referindo-se ao homem em um sentido genérico, não ao sexo feminino ou masculino. Também não fica claro a quem o protagonista se refere, poderia ser a qualquer pessoa mais íntima — pais, amigos... Para realizar essa análise, vou convencionar que ele se despede de seu companheiro amoroso, mas que em um sentido mais amplo pode ser entendido como a qualquer relação a dois.

Esse protagonista parece estar passando por um momento de apropriação de si mesmo, no qual ele decide deixar o companheiro e sair para o mundo, em um movimento de conhecimento e reconhecimento de si e do mundo. Resolve então que é chegada à hora do seu *“Primeiro Andar”*.

Acredito que o título da canção se refira a um primeiro caminhar, pois esse é o movimento do protagonista no decorrer da canção. Ele conta que está saindo para trilhar seu próprio caminho. Embora ainda desconhecido, é essencial para que ele possa se conhecer de fato.

A canção começa com uma afirmação *“já vou”*, mas que é seguida pela dúvida *“Será?”*. Aqui o protagonista mostra que embora esteja decidido a ir embora, ainda permanece sobre ele a dúvida da partida. O protagonista explica que está indo trilhar seu caminho, pois precisa ver o mundo, conhecê-lo como ele é. Esse mundo que ele

vê daqui, ele sabe que não é o mundo de lá. Talvez o mundo de lá possa estar indicando o mundo fora do relacionamento dos dois, do qual ele pouco conhece.

Novamente o protagonista se pergunta por onde deve andar. Decide que deve começar sua caminhada seguindo a estrada. Apenas vai sair e andar seu caminho, ainda desconhecido que, só será conhecido quando ele já estiver lá, caminhando. Ele só saberá o que virá pela frente, quando já estiver vivenciando essas coisas.

Referindo-se ao companheiro, pede que ele não sofra por sua saída, pois ela é necessária para o seguimento da vida. Para ter algo é preciso tirar a sorte e para isto é preciso estar exposto também ao azar. É preciso arriscar, do contrário ele pode estar se escondendo de viver sua própria vida, atrás do companheiro.

Ele acredita que voltará, mas não sabe quando. Quer estar solto para viver o que a estrada lhe propõe, o que aparecer nessa caminhada. Não irá se prender ao companheiro, se alguém em uma curva lhe atrair, ele vai se permitir viver essas curvas do caminho.

Seu andar é para ele um importante processo de conhecimento e reconhecimento, de si e de sua vida. Por isso se faz tão necessário passar por esse momento. É a partir dele que o protagonista descobrirá o caminho a seguir em sua vida.

Ele se compromete a escrever ao companheiro, falar sobre as coisas que está vivendo, mostrar-se de lá, já do caminho. Por fim pede que ele guarde um sonho bom para ele, mantenha uma esperança de ainda viverem juntos algo de bom. Ou então desejar-lhe sorte no seu caminho.

7.2.2 —Segunda Etapa:

O próprio título "*Primeiro andar*" já nos leva a pensar na temática central da canção: trata de uma busca de si mesmo, de um personagem que deixa tudo que tem, para trilhar um caminho mais autêntico. Podemos pensar nos passos deste caminho como o processo de individuação, em que o personagem sai em busca de um sentido mais próprio para sua vida. Para isso, lança-se rumo ao desconhecido para buscar um modo de vida mais ligado ao seu próprio Self.

Os autores Chevalier e Gheerbrant (1990) apesar de não escreverem sobre o andar e o caminhar se aproximam muito desses termos quando falam sobre o símbolo do **Pé (Passo)**. Entre as diferentes compreensões deste símbolo é interessante pensar nos pés no chão, no sentido de um contato com a realidade. De fato o protagonista se lança no mundo buscando conhecer essa realidade, o que fica claro no trecho *“eu quero ver, o mundo eu sei não é esse lá”* no qual ele dá a entender que em sua busca, vai atrás de um contato mais verdadeiro com a vida, de um sentido mais próprio para seu caminhar que corresponda à sua realidade mais íntima.

Também podemos pensar na frase *“perigo é eu me esconder (em você)”*, na qual fica claro que ele não quer uma vivência falsa, onde sente que se esconde atrás do outro, por isso vai atrás de uma existência onde sinta que ao invés de se esconder, ele se lança verdadeiramente para o mundo, submetido às intempéries da vida, ao destino, como ele fala *“É que a sorte é preciso tirar para ter.”*. É preciso correr o risco do azar e da sorte, para conquistar alguma coisa verdadeiramente.

O pé também simboliza a força da alma, no sentido que é o pé quem dá sustentação à principal característica do desenvolvimento do homem que é sua posição vertical. Voltando ao título como tema central da canção, ele aborda esse movimento de força que está presente nesse andar, nesse caminho do qual agora sua alma se submete e encontra sustentação; passo após passo em direção a uma vivência verdadeiramente mais autêntica.

Ele decide começar sua caminhada *“por onde a estrada vai”*. Em Chevalier e Gheerbrant (1990), é possível encontrar o símbolo de **estrada real**, representando uma via direta e reta. Poderíamos entender então **estrada** como uma via ampla, construída para a passagem de um ponto ao outro. Desta forma o protagonista começa seu caminhar por uma via, onde ele tem os recursos necessários para seguir seu caminho da maneira que quiser. Sem ter que dar muitas voltas ou passar por caminhos secundários. Este símbolo da estrada também nos dá a idéia de um compromisso, do qual não há como fugir.

No atual momento o protagonista deve se encarregar de seguir esse caminho. É chegado o momento de sair para a vida, mas não culpa a cidade nem o pai, por essa expulsão para o mundo. Para os autores, a cidade representa um símbolo do feminino, do arquétipo materno. Enquanto o pai em contraposição pode estar se referindo ao arquétipo paterno. Sabemos da grande influência desses dois arquétipos na vida das pessoas. O quanto eles nos fornecem um modelo base, que nos faz agir

de determinada maneira frente a situações difíceis encontradas ao longo de nossas vidas.

Na saída do personagem para o mundo ele se propõe a enfrentar o que vier pela frente. Buscando não atribuir a culpa de sua saída a ninguém. Entendendo que é chegado o momento de se libertar dos seus complexos materno e paterno, para seguir sua própria vida, e quem sabe no futuro voltar a esses temas, de outra forma.

Desse caminho não se pode prever as conseqüências do que ele vai conhecer e experimentar. Ele saberá apenas quando chegar lá, como vemos na passagem “e o que eu vou ver? *Eu sei. Lá*”. Sua postura está aberta a viver as curvas desse caminho “se alguém numa curva me convidar eu vou lá”. Ele se mostra disposto a se envolver com as peculiaridades dessa estrada, se permitindo fluir livremente sob sua nova condição de vida. Talvez o que realmente importe aqui é o caminhar, livre e despreocupado com onde vai chegar.

No diálogo com o outro fica a questão “e quando eu vou voltar? *ah, quem vai saber...*”. Essa frase implica uma dúvida sobre o retorno do personagem. Para Chevalier e Gheerbrant (1990) o símbolo do **Retorno** representa a fase final de um ciclo. Da mesma forma, o protagonista se interroga sobre como será o fim deste ciclo que ele inicia agora, mas percebe que não há resposta para essa questão, quem poderá prever pelo que ele irá passar em sua caminhada.

Para o protagonista “*andar é reconhecer, olhar*” desta forma se há algum objetivo norteando seus passos seria o de conhecer melhor esse caminho. Para os autores o **Olhar** aparece como símbolo e instrumento de uma revelação. Ele revela e desvenda um mundo de aparências e assim descobre seus atributos. É através do olhar que o mundo é compreendido.

Podemos pensar que o personagem busca essa revelação de mundo. Busca se aprofundar em uma compreensão mais própria de seu caminho, assim como a abertura dos olhos representa para os autores um rito de iniciação para a abertura ao conhecimento. O movimento do protagonista é de abertura para a vida.

De acordo com a canção só há uma obrigação: “*andar um caminho só*”. Um percurso único e autêntico, para que assim ele busque respostas para saber quem é. Também podemos pensar esse caminho único como uma representação do caminho da individuação, em direção ao arquétipo central do Self.

Em uma das passagens o protagonista explica “*vou buscar alguém, que eu nem sei quem sou*”, essa busca por alguém pode estar a serviço do saber quem ele é. Assim como a figura da Anima/Animus exerce uma função mediadora entre o Ego e o Self. Buscar esse alguém pode significar buscar essa figura do arquétipo da Anima/Animus, em uma tentativa de — através dessa conexão com o Self, se encontrar, saber quem é.

Já no final da canção a frase “*eu escrevo e te conto o que eu vi e me mostro de lá pra você*” é bastante significativa se pensarmos no símbolo da **Escrita**. A escrita é “um substituto degradado da palavra” (Chevalier e Gheerbrant (1990), 1990, p.387), ou seja, ela representa a perda da presença, ela chega quando a palavra não mais está, é um símbolo da palavra ausente, que se esforça para se reapropriar simbolicamente dessa presença.

Este símbolo expressa bem o momento do protagonista. Como vemos no trecho “*Eu escrevo e te conto o que eu vi e me mostro de lá pra você*”. Em que ele diz ao outro que está partindo sozinho, mas que embora sua presença não esteja lá ao lado do companheiro, ele escreverá, se mostrando de lá.

Desta forma podemos perceber que o sentido do escrever aqui, também está substituindo a ausência do protagonista, que sai para viver seu momento, e que pode apenas assegurar ao companheiro, que escreverá, embora não vá estar presente, se compromete a manter alguma ligação, mesmo que seja apenas através da escrita, essa presença distanciada.

Esse empenho em manter ainda alguma forma de ligação entre os dois, também está presente na passagem “*guarde um sonho bom pra mim*”. É possível pensar que o personagem, apesar de não assegurar o companheiro sobre sua volta e sobre as curvas que irá dobrar em seu caminho, ainda deseja que o companheiro possa nutrir um sonho bom para os dois.

Nessa frase final, podemos pensar que o protagonista sai em busca de um caminho, em função de um momento próprio dele. Ele não sai por questões com o companheiro ou com a relação, pois ainda deseja que o caminho dos dois um dia possa abarcar um sonho bom entre eles. Sai por questões consigo mesmo, com sua vida e seu desenvolvimento.

Podemos pensar que o protagonista inicia a uma passagem por seu período de transição, onde a antiga persona não cumpria mais com seu papel adaptativo, sendo assim o protagonista sai em busca de uma nova ‘mascara’, de um novo modo de ser, podemos pensar em uma mudança de persona perante sua vida. Mudança para uma nova persona que tenha mais sentido em seu novo momento.

7.3 — Terceira canção:

“Sapato novo”

(Marcelo Camelo)

*(...) — bem, como vai você?
Levo assim, calado
de lado do que sonhei um dia
como se a alegria recolhesse a mão
pra não me alcançar
poderia até pensar que foi tudo sonho
ponho meu sapato novo e vou passear
sozinho, como der, eu vou até a beira
besteira qualquer nem choro mais
só levo a saudade morena
e é tudo que vale a pena*

Uma vivência mais consciente

7.3.1 —Primeira Etapa

Essa pequena canção de apenas uma estrofe dá a entender, com a utilização do travessão que o protagonista responde ao outro personagem que fica de fora da narrativa. Uma informação importante que obtemos logo no início da letra desta

canção, são as reticências entre parênteses que iniciam o discurso do protagonista, seguido pelo travessão. Essas reticências parecem estar indicando que antes da fala do protagonista, há outra fala omitida.

Nessa desconhecida fala omitida, podemos pensar que outro personagem que lhe pergunta como ele está. Se olharmos atentamente a frase: “(...) — *bem, como vai você?*” podemos notar também uma vírgula depois de “*bem,*”. Isso pode estar indicando que o protagonista responde que vai bem. Logo em seguida retribui a pergunta ao outro personagem²⁰. Depois de lhe retribuir a pergunta, o protagonista começa então a responder sobre como ele está.

A partir da passagem “*nem choro mais, só levo a saudade morena*” parece haver uma situação anterior, talvez um final de relacionamento amoroso, uma situação de sofrimento. Partirei desta suposição para dar continuidade a análise desta canção.

No prosseguir de sua vida, o protagonista diz seguir calado, longe de seus antigos planos de futuro. Em seu discurso, ele parece abatido de tristeza e mágoa para com a vida “*é como se a alegria recolhesse a mão, pra não me alcançar*”. Aqui já conformado com seu sofrer, não culpa a alguém específico, por sua dor, responsabiliza a própria alegria por não querer alcançá-lo. Como se agora já consciente de seu momento, prossegue sua vida conformado com a amargura de seu presente.

Ele diz que poderia fingir que tudo que ele passou junto da personagem da ‘morena’ — como ele a chama — não passou de um sonho. Mas que agora ele prefere sair para passear com seu sapato novo, sair para sua caminhada com sua nova condição de vida. Uma vida solitária. Mesmo sozinho, continua prosseguindo sua vida como puder, andando rumo à beira, próximo do limite da situação, mas seguindo sua vida.

Mesmo com dificuldade, não se preocupa. Como se ele estivesse passando por uma das muitas situações de dificuldades presentes na vida. Hoje ele não chora mais, a aguda dor inicial, agora já está consolada dentro do seu peito. Carrega consigo apenas uma saudade abrandada em seu peito, saudades dela e de seus momentos. Pois a saudades é a única coisa que vale a pena ser guardada.

²⁰ Como se é de costume cumprimentar com “— oi, tudo bem?” e responder com um “bem, e você?”.

7.3.2 –Segunda Etapa:

Ele começa dizendo que está levando a vida calado. Para os autores Chevalier e Gheerbrant (1990) o **Silêncio** envolve grandes acontecimentos da vida, é um estado de abertura. Podemos pensar que perante sua nova condição de ser sozinho no mundo, o protagonista vivencia esse estado de abertura para um mundo bastante concreto, diferente do mundo dos sonhos em que vivia antes. Sua solidão pode estar indicando que é chegado o tempo de reflexão sobre passado e presente. É um momento de desenvolvimento individual e particular.

Nesse desenvolvimento está presente maior consciência sobre os acontecimentos de sua vida. Podemos também notar uma queda das antigas projeções, através da frase *“de lado com o que sonhei um dia”*, aquelas antigas expectativas, saem de cena agora, dando lugar a um entendimento de vida mais próximo a realidade.

Viver sobre esse novo enfoque pode ser bastante desanimador, principalmente se, a queda das antigas projeções, se der por uma situação de ruptura dos antigos sonhos. Desta forma o protagonista sente sua nova condição; *“como se a alegria recolhesse a mão pra não me alcançar”*. O símbolo da **Mão** exprime a idéia de atividade, poder, dominação, enfim um símbolo da ação diferenciadora. Aqui quem retira a mão é a alegria. É ela quem retira dele a possibilidade dessa atitude de ação transformadora.

O protagonista sente que sua vida está longe das antigas projeções. Isso o faz sentir que, sua vida não é do jeito que gostaria que fosse. Ele não tem o poder e o controle que gostaria de sobre sua vida. Por um lado *“poderia até pensar que foi tudo um sonho”*, negar esse momento, voltar para a sensação de segurança trazida pelas projeções, mas se implica em viver sua nova condição, veste seu sapato novo e vai passear, para Chevalier e Gheerbrant (1990) o **Calçado** é o ponto de contato entre corpo e terra, sendo assim um símbolo do princípio de realidade, do contato com o chão.

Por outro lado há também o **Sapato** que pode indicar um símbolo de identidade pessoal, da identificação do sapato com a pessoa — como aparece na história da Cinderela, que foi encontrada pelo príncipe, graças ao seu sapatinho de cristal.

Pode também estar expressando o símbolo da viagem para todas as diversas direções.

Considerando as mais diferentes simbologias para o sapato, podemos pensar que colocar o sapato novo e ir passear é assumir essa sua nova identidade, mais consciente de si, mais conectada com a realidade. Assim, com os pés no chão, tornar-se um viajante a passear pela vida.

Viajando sozinho mesmo, pois essa é a sua possibilidade neste momento, e assim ele segue seu caminho. Longe das expectativas antes tão sonhadas. Mais, próximo as suas possibilidades reais.

Lembrando que popularmente algumas pessoas acreditam que um sapato novo é um sapato desconfortável, por ainda não estar ajustado e laceado conforme as proporções do pé. Sendo assim podemos acrescentar ao que já foi pensado anteriormente sobre esse símbolo, que essa nova condição do protagonista é bastante desconfortável a ele, se comparada a outras condições anteriores, onde seu sapato não era novo, onde não havia os incômodos, que hoje são encontrados em seu caminhar.

Da maneira que conseguir, ele vai levando a vida. No trecho *“como der, eu vou até a beira”*, posso pensar que aqui beira é sinônimo de limite, de limiar. Sendo assim, **Limiar** simboliza ao mesmo tempo a separação e a possibilidade de reconciliação, união. Na canção ele diz que caminha até a beira, ficar nesse limiar é manifestar o desejo de aderir a essa nova condição, porém esse desejo ainda não é completo ou definitivo. O limiar é a passagem de um nível ao outro. Marca um momento de transição, de entrada em um novo mundo. O que remete a passagem do protagonista para essa sua nova maneira de ser, mais consciente.

Por fim, vemos uma postura mais conformada do protagonista, para com o momento pelo qual está passando quando diz *“nem choro mais, só levo a saudade morena”*. Seu diálogo refere-se a ‘Morena’, de quem leva consigo saudades. A ‘Morena’ como símbolo **Feminino** pode estar representando, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1990), a atração que guia o desejo do homem para o sentido de uma transcendência. Na canção podemos pensar que ele hoje sente falta desse norteamento que é trazido pelo feminino, desta orientação para sua vida.

Desta forma a 'Morena' aqui pode ser considerada uma representação da Anima do personagem, um arquétipo do feminino que está desempenhando um papel bastante especial no inconsciente do protagonista. Ligando o Ego ao Self, a Anima aqui pode estar cumprindo um papel fundamental para o personagem, que vive agora o momento de descolar de si as antigas projeções. A saudade da morena é importante, pois pode está indicando que, o protagonista busca pela função criativa da Anima, para auxiliar nesse difícil momento.

Mas por outro lado o compositor pode estar se referindo ao termo saudade morena, que diferente da primeira interpretação, não é uma saudade de uma figura feminina, mas sim uma saudade abrandada no peito do protagonista, que trás consigo esta saudade morena, ou seja, uma saudade já acomodada em seu peito, que segue com ele dando-lhe esperanças para prosseguir com a vida.

7.4 – Comentários

Na **primeira canção** a personagem feminina decide pelo rompimento dos laços de ligação que uniam o casal. Partindo de uma situação de separação amorosa, em um momento em que a relação aparece estagnada em seu desenvolvimento, na visão da personagem feminina. Segundo Bürki-Fillenz (1997) esse momento de separação de um casal é bastante doloroso para ambas as partes envolvidas. É como se algo seu fosse amputado, causando dores. Também é um momento difícil, pois cada um tem que seguir sua vida, com a sensação de que deixa com o outro uma parte sua, que agora terá que ser reconstruída a partir de uma vivência mais própria.

De acordo com Guggenbühl-Craig (1977) podemos notar na primeira canção que a personagem feminina deixa claro que muitas vezes ignorou seus próprios sentimentos, em prol da continuidade do relacionamento, mas que agora se decide pelo fim da relação. É impulsionada a isso por sua condição de ter que negar a si mesma para manter o relacionamento. Porém a personagem parece não estar mais disposta a passar por cima de seus próprios conteúdos, com a decisão do fim, opta pelo resgate de seus aspectos que há muito estavam esquecidos e perdidos.

Com o fim da relação, Carotenuto (2005) acredita que toda uma organização de mundo que havia sido construída pelas duas partes, acaba desmoronando, sendo necessário buscar novos pontos de equilíbrio. Desta forma podemos observar na

canção que a ruptura é seguida pela expansão da personagem feminina para além dos limites do relacionamento, com isso a personagem escolhe sair desse mundo restrito em que vivia em sua relação amorosa, rumo à abertura de sua vivência para um mundo mais amplo, onde poderá talvez encontrar esse novo ponto de equilíbrio.

Bürki-Fillenz(1997) vê a separação amorosa como um momento de crise que pode ser vista como uma situação de perigo e/ou de oportunidade. Desta forma as situações de risco presentes nesse momento podem ser entendidas como uma chance de crescimento e desenvolvimento da psique. Coincidentemente o nome do álbum da banda onde essa música — ‘Do lado de dentro’ — foi lançada chama-se ‘Ventura’. Os integrantes explicam que o nome foi escolhido, porque a palavra ventura significa sorte, boa ou má. A banda diz com esse nome que não é possível se alcançar satisfação que seja duradoura sem uma dose considerável de risco. Assemelhando-se assim ao conceito de crise que Bürki-Fillenz e os outros autores defendem no quinto capítulo sobre a separação amorosa.

A **segunda canção** mostra o momento seguinte após a separação. Aqui o protagonista decide partir sozinho para uma busca de si mesmo, depara-se com uma experiência bastante relevante, segundo Carotenuto (2005), pois é a partir desse percurso solitário que compreende e conhece melhor quem de fato é. Aqui a solidão procurada pelo protagonista é a função propulsora das novas conquistas. Deixar seu conhecido mundo, rumo à solidão é o único caminho encontrado para assegurar-lhe sua autenticidade.

Para o autor quando a protagonista mergulha ativamente em sua existência, com iniciativa e coragem para enfrentar as contradições presentes no caminho da vida, é que pode vivenciá-la de forma mais própria e verdadeira. Essa é a opção do protagonista nessa segunda canção: andar pelo mundo buscando reconhecer aspectos que façam sentido à sua nova condição.

Rinne (1995) acredita que a partir desse mergulho é possível perceber dentro de si toda a força necessária para descobrir e desenvolver esses novos potenciais que emergem com esse movimento expansivo.

De acordo com Carotenuto (2005), nesse caminho o protagonista tem a possibilidade de sair de velhos condicionamentos e estradas impostas pelo externo, não escolhidas por ele. Rumo a uma condição de abertura, vinda de um aprofundamento de novos aspectos descobertos sobre si.

Para Bürki-Fillenz (1997) essa situação também acaba sendo um tanto desconcertante, pois aqui é preciso abandonar todos os parâmetros e orientações externas que nos guiavam por um caminho conhecido e seguro, para ir de encontro a regras baseadas em nosso processo particular pelo qual estamos passando e começando a formar uma estrutura, mas que ainda é tão frágil quanto é essa nova forma de contato que acabamos de estabelecer conosco.

De acordo com Carotenuto (2005), o processo de descoberta de si e do mundo na segunda canção acaba rompendo com sua antiga estabilidade. Isso acontece em função das novas vivências do protagonista. Entrando no último momento retratado pela **terceira canção**, vemos que o protagonista encontra um novo modo de encarar a realidade concreta, vivenciando uma forma mais consciente de perceber o mundo. Aqui o protagonista tem a possibilidade de perceber em si e no mundo também a presença de aspectos considerados negativos. Afastando-se de uma imagem ideal e das expectativas de mundo.

Assim nessa canção podemos perceber que o protagonista continua a caminhar sozinho, mas agora caminha sobre uma nova condição, um novo modo de encarar sua vida, sob um olhar diferente, mais amplo, que enxerga o mundo mais próximo de sua realidade concreta, um mundo mais complexo do qual fazem parte tanto aspectos positivos como também os negativos, pois agora seu olhar não é mais guiado por suas projeções e expectativas.

Segundo o autor é preciso coragem para enfrentar este estado nada tranquilizador, onde a conhecida estabilidade de mundo é rompida, trazendo ao protagonista sem maior contato com o princípio de realidade, que consiste também em entrar em contato também com seus aspectos sombrios — referentes à sombra. Essa relação com a obscuridade que também está presente na vida é condição para que possa ocorrer a compreensão de eventos fundamentais de sua própria existência.

Nesse momento de acordo com Bürki-Fillenz (1997), o protagonista percebe seu sentimento de frustração diante suas expectativas nunca satisfeitas. Para o autor, o caminho é de aceitação da própria conflitividade. Essa aceitação traz consigo o alimento necessário para expandir criativamente sua existência.

CAPÍTULO 8 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo permitiu algumas reflexões sobre a função da canção para a psicologia analítica. Pude perceber o papel do artista, mais especificamente do compositor. Ele tem a sensibilidade de captar algumas imagens arquetípicas, presentes na esfera coletiva de sua sociedade. O termo imagem arquetípica aqui é utilizado para definir qualquer tipo de forma que tenha um significado. Na canção podemos pensar em diversas formas de imagens arquetípicas, como uma imagem sonora, por exemplo.

A habilidade do artista está em captar essas imagens do coletivo, formatá-las segundo a sua própria psique e devolvê-las à esfera coletiva. Neste processo o compositor tem a possibilidade de traduzir simbolicamente essas imagens e lançá-las ao mundo.

A psique individual, na sua busca constante pela auto-regulação, procura no seu ambiente ferramentas para o seu desenvolvimento. Assim se faz relevante a habilidade do compositor, pois os símbolos trazidos nas suas canções se tornam para a psique individual um meio de desenvolvimento. Esses símbolos trazem para seus ouvintes a possibilidade da ampliação de consciência e favorecem o processo de individuação.

Encontramos poucas pesquisas e textos para referenciar o presente estudo. Comecei, então, refletindo sobre como o artista está implicado nesse processo de captação arquetípica e simbólica.

Partindo da compreensão dos principais conceitos da Psicologia Analítica, busquei num segundo momento entender como a canção esteve presente no Brasil. Desde o início da estruturação da nossa sociedade, ela se encontra envolvida nos aspectos característicos de todo um contexto histórico, social, cultural e político do país.

Depois dos estudos sobre a função da canção para o âmbito coletivo, parti para o estudo de como esse mesmo processo ocorre em uma psique individual. Para tal reflexão, foi importante pensar sobre a arte e o seu papel de transformação simbólica

que possibilita tornar mais claro e organizado os sentimentos, revelando assim nossa própria psique.

A canção aparece nesse estudo como uma forma de arte que se alicerçou no ritmo e na palavra, que pode afetar fortemente a tonalidade emocional do ouvinte. Nessa estreita ligação com os sentimentos, a canção acaba possibilitando ao seu ouvinte entrar em contato com seus sentimentos e eventualmente participar da expressão, conscientização e integração, no processo de busca da restauração do equilíbrio pessoal.

A pesquisa é finalizada com uma análise simbólica das canções do grupo musical Los Hermanos. Nesta análise dos quatro álbuns oficiais da banda foram encontrados dois eixos centrais na obra da banda. Cada eixo representa um grupo de canções, subdivididas de acordo com a temática prevalentemente abordada em cada uma delas.

Neste processo foi possível identificar os símbolos principais de cada canção e assim escolher algumas, para a realização da análise dos símbolos encontrados em três canções, que juntas representam três momentos do processo de separar-se amorosamente de alguém. O intuito dessa análise foi mostrar como o arquétipo percebido pelo compositor é um campo de potencialidades que só ganha representação dentro de uma psique individual, tornando possível integrá-lo à sua consciência, atribuindo assim significados a essas imagens arquetípicas.

Nessa análise percebi que, a expressão concreta dos símbolos favorece a comunicação simbólica: a psique encontra um meio de expressão para seus conflitos, assim como na clínica podemos notar que a psique busca ferramentas para se desenvolver. Na canção os símbolos encontrados podem ser eles mesmos entendidos pela psique como ferramentas para seu desenvolvimento.

A continuidade deste estudo pode caminhar no sentido de uma compreensão de como ocorre este processo descrito no presente trabalho, para um sujeito ouvinte de uma canção.

Apesar de bastante complexa, a pesquisa teria que considerar uma série de fatores para encontrar o verdadeiro significado de uma canção para seu ouvinte, tais como: um ouvinte atento, que aprecie a canção escolhida, que esteja disposto a falar

de aspectos de sua intimidade, entre muitas outras variáveis que influenciaram na análise das canções para sujeitos.

Algumas sugestões para elaboração de uma pesquisa com os ouvintes são temas como: o efeito que canções ou ritmos musicais podem provocar em seu ouvinte; estudar de forma aprofundada como ocorreu historicamente as transformações musicais da sociedade que a escuta; a identidade cultural, a consciência coletiva presente nos hinos nacionais, nos times de futebol, em cerimônias religiosas, em ritos sociais e em movimentos revolucionários; como se dá uma identidade musical de uma pessoa, as diversas canções presentes ao longo dos anos da vida dessa pessoa, aquelas que foram mais marcantes; a sincronicidade do notar pela primeira vez uma canção e entendê-la num contexto pessoal.

A elaboração deste trabalho de conclusão de curso possibilitou um grande aprendizado, sobre o processo de amplificação simbólica. Favorecendo um pensar simbólico na atuação de um psicólogo, em seu trabalho com a compreensão dos sonhos e entendimento dos aspectos trazidos pelos pacientes de uma forma mais ampla de compreensão do significado da vivência trazida pelos pacientes.

O tema da canção, apesar de ainda pouco explorado por autores da psicologia, é bastante interessante e muito amplo o que permite futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALTENMÜLLER, E. , GREWE, O , NAGEL, F. , KOPIEZ, R. Emoção à flor da pele. *Revista Viver mente e cérebro*, Ano XIV Nº 173, São Paulo. Ediouro. Junho 2007.
- BRANDINI, Valéria. *Cenários do Rock: Mercado, produção e tendências no Brasil*. São Paulo: Olho d'água, 2004.
- BRITTO, Paulo Henrique. A temática noturna no Rock pós-tropicalista. In DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs). *Do samba-canção a tropicália*. Rio de Janeiro. FAPERJ. 2003. p.191-200.
- BÜRKI-FILLENZ, Ago. *Não sou mais a mulher com quem você se casou: desafios para a parceria*. São Paulo: Paulus, 1997.
- CABRAL, Sérgio. A figura de Nara Leão. In DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs). *Do samba-canção a tropicália*. Rio de Janeiro. FAPERJ. 2003. p.63-67.
- CALDAS, Waldenyr. *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Musa Editora, 2005.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa. Antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- CAROTENUTO, Aldo. *Eros e Pathos: Amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 2005.

- CASTRO, Ruy. Samba-canção, uísque e Copacabana. In DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs). *Do samba-canção a tropicália*. Rio de Janeiro. FAPERJ. 2003. p.12-24.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1990.

- DAGHLIAN, Carlos. *Poesia e música*. São Paulo, Editora perspectiva, 1985.

- DINIZ, Júlio. Sentimental de mais: A voz como rasura. In DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs). *Do samba-canção a tropicália*. Rio de Janeiro. FAPERJ. 2003. p.99-110.

- FRANZ, von M. L. *O homem e os seus símbolos*. Rio de Janeiro, Editora nova fronteira, 1964.

- FARIA, Durval Luis de. *O homem e o encontro amoroso: Imagens da anima em três canções de Jobim*. São Paulo, 2006. Monografia para obtenção do título de Analista junguiano, PUC-SP.

- GUGGENBÜHL-CRAIG, Adolf. *O casamento está morto viva o casamento!*. São Paulo: edições símbolo, 1980.

- GRINBERG, Luiz Paulo. *Jung: O homem criativo*. São Paulo, Editora FTD, 1997.

- JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis, Editora Vozes, 1985.

- JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*. Rio de Janeiro, Zahar editores, 1976.

- LANGER, Susanne K (1941). *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

- LOS HERMANOS. *Los Hermanos*. Abril Music, 1999. 1 CD, digital, estéreo.

- LOS HERMANOS. *Bloco do eu sozinho*. Abril Music, 2001. 1 CD, digital, estéreo.

- LOS HERMANOS. *Ventura*. BMG, 2003. 1 CD, digital, estéreo.

- LOS HERMANOS. 4. Sony&BMG, 1999. 1 CD, digital, estéreo.

- LOS HERMANOS. Site oficial. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/loshermanos/> . Acesso em: 11/08/2008.

- LUCENA, Luiz Carlos. *Rock a música da revolução: O rock contando a historia dos anos 60*. Cidade não informada: Selecta editorial. 2005.

- LYRA, Carlos. O CPC e a canção de protesto. In DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs). *Do samba-canção a tropicália*. Rio de Janeiro. FAPERJ. 2003. p.133-137.

- MEDEIROS, Paulo de Tarso C. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1984.

- MUGGIATI, Roberto. *Rock: De Elvis à beatlemania*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

- NAPOLITANO, Marcus. A canção engajada nos anos 60. In DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs). *Do samba-canção a tropicália*. Rio de Janeiro. FAPERJ. 2003. p.127-132.

- OLIVEIRA, Lucia Lippi. Construção do futuro e preservação do passado:JK, o presidente bossa-nova. In DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs). *Do samba-canção a tropicália*. Rio de Janeiro. FAPERJ. 2003. p.68-79.

- PENNA, Eloísa Marques Damasco. *Um estudo sobre o método de investigação da psique na obra de C. G. Jung*. São Paulo, 2003. Dissertação de mestrado em psicologia clinica, PUC-SP.

- RINNE, Olga. *Medeia: O direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1995.

- RIOS, A.M.G. *Um estudo Junguiano sobre a imagem de Deus das crianças na tradição cristã*. São Paulo, 2008. Dissertação. Faculdade de psicologia. PUC-SP.

- SAMUELS, Andrew. *Jung e os pós-junguianos*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1989.

- SANFORD, John A. *os parceiros invisíveis: o masculino e o feminino dentro de cada um de nós*. São Paulo: Paulus, 2007.

- SILVEIRA, Nise da. *Jung: Vida e obra*. Rio, José Álvaro, Editor, 1968.

- SOUZA,Tárik de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.

- STEIN, Murray. *Jung: o mapa da alma: uma introdução*. São Paulo, Cultrix, 2006.

- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*.São Paulo: Edusp, 1996.

– TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

– WIKIPEDIA. http://pt.wikipedia.org/wiki/Los_Hermanos. Aces