

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP
PÓS-GRADUAÇÃO *LATO SENSU* EM SEMIÓTICA PSICANALÍTICA

LIA BURATTO

O INCONSCIENTE É O PAI DO *ROCK*: AS HIPNOSES DA MÚSICA

SÃO PAULO

2016

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP
ESPECIALIZAÇÃO EM SEMIÓTICA PSICANALÍTICA

LIA BURATTO

O INCONSCIENTE É O PAI DO *ROCK*: AS HIPNOSES DA MÚSICA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* da PUC-SP como parte das exigências para obtenção do título de Especialista em Semiótica Psicanalítica.

Orientadora: Dra. Fani Hisgail

SÃO PAULO

2016

A música é um jeito fácil e direto de ir muito fundo. Acho que só a terapia e música vão tão fundo. A diferença é que a terapia coloca legenda naquilo que a gente está sentindo.
---Zizi Possi

AGRADECIMENTOS

À minha família, composta por pessoas, pessoas felizes, inteligentes, engraçadas, e músicas, que amam e ensinam a amar.

Ao amor da minha vida, Cleiton; melodia das minhas infinitas letras.

À professora Fani, que, sem saber o poder que teve, deu-me coragem de sair de cinco páginas para mais de 100; que olhou aquilo que ninguém viu, que alegrou uma tarde de sábado indecisa.

Ao meu melhor amigo, Thiago Garcia, por ouvir quando todos os de cima se cansaram.

À Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pelo curso que mudou minha vida: Semiótica Psicanalítica.

RESUMO

Este estudo tem como problema de pesquisa entender como a música revela o inconsciente. Como a hipnose foi muito usada por Freud para acessar o inconsciente humano, a hipótese sugerida é de que a música tem o mesmo poder da hipnose; em outras palavras, a música atua como metáfora para a escuta do inconsciente. O objetivo geral é entender o que o gosto por rock faz o inconsciente revelar, e se é somente o estilo quem determina o inconsciente ou se há outro elemento dentro da estética musical que toca o inconsciente. Não cabe a este estudo levantar assertivas sobre neurociência ou alguma outra área da Medicina, mas abraçar o estudo psicanalítico do poder da música. Os objetivos específicos são (i) entender os tipos de ‘respostas inconscientes’ à música produzida e escutada e (ii) compreender os vários tipos de grupos que se formam de acordo com o estilo musical. A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica e o estudo de caso por meio de entrevistas semiestruturadas com dois fãs de *rock*, por meio da entrevista também sobre história de vida. A livre associação de ideias foi a forma como a Psicanálise encontrou para entender a mente do ser humano e ‘resolver’ ou nomear parte de seus problemas. A arte é a livre associação de ideias, como a psicanálise, motivo pelo qual Freud a utilizava para criar os caminhos da psicanálise. Concluiu-se que o estilo pode ser um indicativo do inconsciente das pessoas, e, de maneira macro, que a música é um hipnótico, porém são necessários estudos mais abrangentes para entender se realmente o estilo é escolhido pelo inconsciente ou se o inconsciente é escolhido pelo estilo – ou seja, se o estilo é mesmo mandatário na hipnose.

Palavras-chave: Inconsciente. Música. Hipnose. *Rock*. *Heavy Metal*. Semiótica. Psicanálise.

ABSTRACT

This research talks about how music reveals the Unbewusste. As hypnosis was widely used by Freud to access the human Unbewusste, the suggested hypothesis is that music has the same power of hypnosis; at the same, the music acts as a metaphor for the Unbewusste listening. The overall goal is to understand what the rock enjoying makes reveals the Unbewusste, and is only the style determines the Unbewusste or if there is another element in the musical aesthetic that touches the Unbewusste. This study does not talk about neuroscience or any other medicine area, but embrace the psychoanalytic study of the power of music. The specific objectives are (i) understand the types of 'Unbewusste responses' to the music produced and heard and (ii) understand the various types of groups that are formed according to the musical style. The methodology used was the bibliographical research and the case study through semi-structured interviews with two rock fans through the interview also on life history. The free association of ideas was how psychoanalysis found to understand the mind of the human being and 'resolve' or appoint part of their problems. Art is the free association of ideas, like psychoanalysis, which is why Freud used to create paths of psychoanalysis. It was concluded that the style may be indicative of the Unbewusste people, and macro way, that music is a hypnotic, we still need further comprehensive studies to understand really the style is chosen by the unconscious or the unconscious is chosen by style – that is, if the style is even mandatory in hypnosis.

Keywords: Unconscious. Music. Hypnosis. Rock. Heavy metal. Semiotics. Psychoanalysis.

Apresentação

Quando comecei o curso de Semiótica Psicanalítica pela Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP), em poucos meses constatei que pretendia falar sobre comida, ‘de botar água no feijão’, ‘de beijar com a boca de hortelã’, sobre o poder da comida, a comida como centro das relações e das manifestações culturais; mas, desisti. Não por não haver campo de estudo, mas porque acabei deixando de lado meu recalque pela música. A música sempre esteve presente em minha vida. Minha família é música e meu contato com a *la langue* foi em festivais de música na barriga de minha mãe – eles inclusive foram vencedores de dois. Até hoje tenho dúvidas sobre quem realmente é meu grande outro (você, Psicanalista, já deve ter identificado só pela ordem das minhas palavras).

Mesmo com a música que bole a família inteira por dentro, brotando à flor da pele, aprendi em casa que não se podia ganhar dinheiro com música. Que até dava, mas era difícil. Pai músico, mãe música, irmão músico. Por *hobby*. Então comecei a tocar violão por alegria de estar com os amigos. Aprendi os acordes básicos e fui. Cantar eu já cantava. Mas, só também por *hobby*. Música – vivenciamos em casa – não era ganha-pão pra ninguém. Ainda mais no Brasil. Tanto é que meu pai trabalhou a vida inteira em algo não tão prazeroso só para poder aposentar-se dignamente e fazer música todo dia.

Eu estava prestes a negar a música como estudo, mas, lendo sobre Freud, artes e ouvindo música, eu vi que “enquanto Freud explica as coisas o diabo fica dando uns toques”¹. Foi aquele “que será que me dá”, mesmo, “que me sobe às faces e me faz corar”. Parece que Freud tentou o tempo todo livrar-se da música talvez pelo próprio sentimento oceânico que ela pode trazer, o qual ele mesmo negou ser possível encontrar em si mesmo. E eu sei que na verdade nem desisti da comida: só troquei um objeto de pulsão por outro. Não à toa Freud afirma, em *Escritores Criativos e Devaneios*: “Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra.” – nem sei se posso chamar isso de transferência. Comer e cantar são coisas semelhantes: a gente não quer só comer; a gente quer prazer pra aliviar a dor.

¹ Música de Raul Seixas e Paulo Coelho, chamada *O diabo é pai do Rock*. Uma curiosidade sobre essa música é que Raul Seixas não acreditava no mesmo diabo que a Igreja Católica pregava. Ele relacionava o diabo ao sexo e também ao anjo guardião (demônio). Assim, se dizemos que enquanto Freud explica as coisas o diabo fica dando uns toques, podemos entender esses toques como pulsões sexuais. Tanto é que o próprio Raul diz que há dois diabos: aquele do toque (iluminado) e o outro do exorcista (da Igreja). (Trecho do filme *O início, o fim e o meio*).

O que sempre nos intriga em preparar uma dissertação ou qualquer trabalho acadêmico é o fato de que precisamos ter uma questão de estudo. Em outras palavras, precisamos ter um problema pra resolver ou uma pergunta a responder. Problemas a resolver temos vários; perguntas, então... Depois de cursar Semiótica Psicanalítica descobri que tenho muitos mais – sei o nome deles, inclusive –, o que me parece ter tornado a vida uma grande dissertação. A diferença entre este problema para resolver e os que nós temos é que aquele precisa ser uma escolha consciente – pelo menos aparentemente – que gere um trabalho científico.

Intrigou-me o fato de Freud pouco ter estudado a música, mostrando até mesmo certo ‘medo’ de adentrar em tão profundo assunto. Há os que ousam dizer que ele tinha ojeriza a ela (acho estranho)². Uma de suas peças preferidas era *A Flauta Mágica*, de Mozart. Por que Freud tinha uma relação distanciada da música, mas gostava dessa ópera? Assisti para tentar encontrar a resposta. O objetivo não é analisar Freud – é tão difícil quanto compreender as mulheres.

Isso incitou outras perguntas: por que uma pessoa que entendeu tanto da mente humana e de seu inconsciente não ousou estudar a música? Teria a música um poder mágico e devastador? Ela não é só pulsão? O que a música faz em nossas mentes e em nosso inconsciente? “Você pode até dizer que estou por fora, ou então que estou inventando” – e fantasiando. Mas Freud me ajuda: “Podemos partir da tese de que a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita”. Então precisei fantasiar para encontrar um problema só. Porque me parece que achei vários. E porque me considero – como um bom músico – uma eterna insatisfeita.

Mais do que entender o sentido particular da música para cada ouvinte, comecei a pensar que seria possível que algum estilo musical atraísse determinados tipos de pessoas. Assim como a clínica da cultura identifica comportamentos que podem ser ‘padrão’ quando colocados em massa, questionei se a música assim não poderia o ser. Reparando o comportamento das pessoas, tanto em momentos particulares quanto em *shows*, percebi que havia características comuns nos que gostam de *rock*, nos que gostam de axé, nos que gostam de música ‘alternativa’ e dos que fingem gostar de algo – os *posers* – e perguntei-me qual seria e por quê. Parece que algo indizível (como gosta de referir-se Sekeff à música) toma conta das pessoas quando elas gostam muito delas. Então surgiu o dilema: a música toca o inconsciente ou o inconsciente toca a música?

² Foi Anchyses Jobim Lopes, Médico e Bacharel em Filosofia pela UFRJ e Mestre em Psiquiatria pela UFRJ quem fez tal afirmação no artigo *Afinal, que Quer a Música?*

Parti para estudos de biomúsica e constatei que ouvir Mozart 20 minutos por dia poderia deixar as pessoas mais inteligentes (FREGTMAN, 1987). Então foi isso que fez Freud esfregar tanta inteligência na nossa psique? A *Flauta Mágica*? Ou será porque ela tinha letra uma história de amor intrigante, um tema muito querido de Freud? Por que Lacan, anos mais tarde, teve a oportunidade de estudar a música e disse não ter tido tempo, mas que alguém deveria estudá-la um dia? (Lacan, eis-nos aqui).

Os roqueiros são mais desajustados? Por que as pessoas que ouvem e gostam de música clássica parecem ser mais concentradas e disciplinadas? É apenas uma avaliação cultural e preconceituosa? Por que as músicas populares deixam as pessoas mais animadas? Será que a música não é a resposta mais simples para tantos estudos sobre Psicanálise?

Segundo Freud, alguns adultos trazem à tona suas fantasias por meio da arte. Qual elemento da música nos permite tocar o inconsciente sem grandes esforços? Seria por isso que Freud tinha ‘medo’ da música? Recalque? Medo de tocar seu inconsciente e descobrir suas fantasias? Defendia-se: “com a música sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta” (FREUD, 1914, p. 289).

Todas essas perguntas ensejaram um tema comum: Música e Psicanálise. E obviamente não se pretende responder a todas as questões nesse trabalho, mas espero poder ajudar a clarear mais um pouco desse universo indizível.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 PROBLEMA DE PESQUISA	13
1.2 HIPÓTESE PROVÁVEL	13
1.3 OBJETIVOS GERAL E ESPECÍFICO	14
1.4 JUSTIFICATIVA	14
1.5 METODOLOGIA	15
2 APRESENTAÇÃO AO UNIVERSO MUSICAL NO BRASIL E NO MUNDO: “ELA UNE TODAS AS COISAS / COMO EU PODERIA EXPLICAR?”	17
2.1 A MÚSICA ATÉ O SÉCULO XIX NO BRASIL E NO MUNDO: “CANTAR ERA BUSCAR O CAMINHO QUE VAI DAR NO SOL”	17
2.2 A MÚSICA DO SÉCULO XIX: “SE FOR ASSIM, ASSIM SERÁ”	22
2.3 A MÚSICA DO SÉCULO XX: “TODO ARTISTA TEM DE IR AONDE O POVO ESTÁ”	26
3 “EU PRESTO ATENÇÃO NO QUE ELES DIZEM, MAS ELES NÃO DIZEM NADA” – MÚSICA E SEMIÓTICA	29
4 “QUEM JÁ NASCE FEITO/NÃO SABE DESSE DOM/DE TIRAR SUSTENTO/DA IMAGINAÇÃO” – MÚSICA E PSICANÁLISE	35
4.1 “THEY CAN'T STOP US/LET 'EM TRY/FOR HEAVY METAL/ WE WOULD DIE!” – A MÚSICA E AS MASSAS	35
4.2 “NÃO EXISTIRIA SOM SE NÃO HOUVESSE O SILÊNCIO” – VOZ NA MÚSICA ..	43
4.3 “MINHA CABEÇA TALVEZ FAÇA AS PAZES ASSIM” – MAS O QUE TEM A MÚSICA COM A PSICANÁLISE?	47
4.4 “ <i>I CAN'T GET NO SATISFACTION</i> ” – MÚSICA COMO PULSÃO	49
4.5 “CANTANDO ME DISFARÇO” – O INCONSCIENTE E VOZ NA MÚSICA	56
5 “<i>IT'S A LONG WAY TO THE TOP IF YOU WANNA ROCK IN ROLL</i>” – AS ORIGENS DO ROCK	62
5.1 <i>HEAVY METAL, THRASH METAL E ROCK PROGRESSIVO</i>	64
5.2 <i>ROCK, COMPOSIÇÃO E COMPORTAMENTO SOCIAL</i>	71
6 METODOLOGIA	75
6.1 TIPO DE ESTUDO	75
6.2 DADOS A SEREM OBTIDOS	76
6.3 FORMA DE OBTENÇÃO DE DADOS	76
6.4 AMOSTRAGEM	77
6.5 TRATAMENTO E ANÁLISE DOS DADOS	78
6.6 LIMITAÇÕES DA PESQUISA	79

7 “QUANDO EU SOLTAR A MINHA VOZ, POR FAVOR ENTENDA” – AS VOZES DOS ENTREVISTADOS.....	80
7.1 “ <i>THIS IS THE PAINKILLER</i> ” – O CASO JP.....	80
7.2 “ <i>SYMPHONY OF DESTRUCTION</i> ” – O CASO TTG.....	84
7.3 “É APENAS O MEU JEITO DE VIVER” – ANÁLISE DAS ENTREVISTAS.....	88
7.3.1 <i>Victim Of Changes</i> – Análise isolada de JP	88
7.3.2 <i>Geek Stink Breath</i> – Análise de TTG.....	91
7.4 “É APENAS O MEU JEITO DE VIVER” – ANÁLISE GERAL	93
7.4.1 Música como Hipnose.....	94
7.4.2 Voz na música	96
7.4.3 Música e massas	99
7.4.4 Música e Pulsão.....	100
7.4.5 Música e inconsciente – por que, então, o <i>rock</i>?	101
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108
ANEXO I – ROTEIRO DE ENTREVISTA.....	113

1 INTRODUÇÃO

A música está em tudo que se escuta, basta poder ouvi-la. Na espera de um consultório, quando passa o caminhão de gás ou o vendedor de ovos, no meio da floresta, a música se faz presente – tudo que compõe harmonicamente um som e não seja somente feito de ruídos é considerado música. Há muitos séculos a música tem feito parte das civilizações, antes mesmo até de a linguagem verbal e escrita serem a forma de comunicação. Sons e ritmos faziam parte de festas de antigas civilizações, servindo para momentos de comemorações felizes ou tristes.

Em 2012, cientistas da Oxford descobriram o primeiro registro comprovado de música na civilização: uma flauta foi encontrada em uma caverna no sul da Alemanha, onde já existiam evidências de que *homo sapiens* habitaram a região. Esta flauta era feita de dentes de mamutes e ossos de passarinhos, e fora criada há aproximadamente 43 mil anos. Consideram, oficialmente (até que se prove o contrário), que este é o primeiro registro de que a música foi criada pelos *homo sapiens*. Talvez nunca haja como comprovar que a música existia antes disso, mas 43 mil anos já está de bom tamanho para comprarmos um bolo de aniversário a esta 1ª. arte.

A música há muito tempo é tida como a arte das artes, algo inatingível, absoluto, inclusive considerada como a primeira arte, devido a seu grau de abstração, tanto que, no tempo da Babilônia, os músicos eram mais distinguidos do que os sábios. Até hoje, a música é vista como uma maneira de catarse, neste sentido romântico e espiritual. No mundo do *rock*, por exemplo, a música possui outra hierarquia além daquela ocupada dentro das artes, sendo alguns estilos e bandas considerados como exemplos e um deus de adoração. Fato é que são muitos os que tentam definir a música e entender seu poder, o motivo de tocar tão fundo, e as respostas são variadas e quase sempre sem consenso.

Do ponto de vista semiótico, a música é uma conjunção de signos, porque ela representa, por meio de um conjunto sonoro, uma linguagem própria. Como a música é linguagem e linguagem é signo, então música é signo. Inclusive, dentro da música existem várias linguagens – o ritmo, a melodia, a voz, a letra etc. Assim, também por ser a primeira arte e uma forma de linguagem, “falar de música é falar de arte, filosofia da natureza, estética, psicologia e psicoterapia, lógica, ciência, semântica, ecologia, sistemas ou teoria das comunicações.” (FREGTMAN, 1987, p. 13).

Cada pessoa se liga à música de uma maneira – até mesmo Freud, que afirmava não poder ser tocado por ela. De alguma forma, a música tem um poder de fazer parte de um momento ou sentimento. Quem nunca ouviu uma música e se lembrou de alguém? Não é privilégio dos românticos e apaixonados ouvir uma música que remeta a alguém; há quem ouça uma ópera e se lembre de um amigo goste dela. Há, no entanto, músicas que fazem ‘viajar para onde não sabemos’. O que é que tem em alguma música que faz a pessoa querer ouvi-la sempre, mais e mais, ou considerá-la sua preferida? Ou então sequer saber explicar porque gosta de ouvi-la?

Os que gostam do seu tipo de música geralmente respondem, quando perguntados o motivo do apreço: “É porque a música é boa”. Mas, o que é uma música boa? Aquela que é definida por uma maioria ou uma minoria ou aquela que diz algo para quem a ouve – algo este que somente a pessoa sabe definir? E mais: para um compositor, o que é uma boa música: algo que ele cria ou algo que ele gostaria de criar?

Em *Escritores Criativos e Devaneios*, umas das poucas obras a que Freud dedica reflexões sobre a arte – incluindo a música –, o psicanalista se indaga sobre os ‘poderes’ dos escritores criativos:

Nós, leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade – como o Cardeal que fez uma idêntica indagação a Ariosto – em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes (FREUD, 1908, p. 3).

Para ele, o escritor criativo é como uma criança brincando. As crianças brincam de ser adultos e os adultos escondem suas fantasias de crianças. Os adultos, mas não os compositores. Jorge Vercilo faz lembrar Freud quando comenta que a criação, a arte, é um voo cego (nome que dá à música): “Quem já nasce feito / Não sabe desse dom / De tirar sustento / Da imaginação” (VERCILO, 2009).

Estas breves palavras de Freud colocam a criação musical também como uma arte de acessar campos que são esquecidos para alguns adultos, mas que são lembrados para os compositores. Sekeff (2009) indaga: será que se os compositores passassem por terapias – fossem elas psicanalíticas ou de outra abordagem – seriam ainda compositores? Kris Kristofferson (autor da famosa canção *Me and Bobby McGee*) e Willie Nelson (compositor da canção *Always On My Mind*) perguntaram a si mesmos: “Será que o cara tem que ser um maldito filho da puta o tempo todo só para conseguir escrever uma boa canção de vez em quando?”. Parece que os compositores têm algo que aflora e que os permite compor canções.

Mas teriam também as ‘pessoas comuns’ o mesmo ‘talento’ que estes compositores, porém para ouvir? Será que estes compositores são, antes de tudo, bons ouvintes? Os que ouvem canções são tocados pelo mesmo motivo que foram tocados aqueles que a compuseram?

São várias dúvidas que permeiam a pesquisa e que a levaram a ser realizada. Eis alguns autores que também teceram considerações sobre o assunto: Tiago Sanches Nogueira, com um mestrado em Psicologia Clínica pela PUC nomeado *Notas sobre um infinito: Música e Psicanálise* (2010); Anchyses Jobim Lopes, pelo artigo pela UFRJ *Afinal, que quer a música* (2005); Carlos Fregtman, que em 1987 estudou o *Tao da Música*; Maria de Lourdes Sekeff (2009), que tem realizado várias obras relacionando música e psicanálise, como o livro *Música, estética de subjetivação*, no qual ela também aborda o simbólico e o imaginário de Lacan; dentre outros autores mencionados neste estudo e que foram de grande valia para chegar à possível resposta ao problema de pesquisa.

Alguns outros autores têm feito estudos relacionando os assuntos, porém não é vasta a quantidade de psicanalistas ou musicólogos que a isso se dedicam; talvez pelo que afirmou Sekeff (2009): é difícil associar ambas por possuir cada uma princípios e projetos diferentes, apesar de as duas atingirem o mesmo campo de estudo: o inconsciente.

Um passeio pela história da música e pela semiótica até chegar ao inconsciente foi necessário para que pudesse ser realizada a pesquisa deste trabalho. O foco do estudo, já que existem muitos tipos de música, é no *rock 'n roll*³, pois, quando se observa a evolução musical mundial, apenas três estilos musicais perpetuaram ao longo destes anos: a música clássica e o *rock*; mais recentemente, também tem sido uma ‘febre mundial’ a música eletrônica. Quando se fala de uma música que atinge todo o globo, mesmo que o Brasil consiga boa notabilidade com sua Bossa Nova, aquela que reúne milhões em torno de artistas consagrados, ícones da música, é o *rock*; e também a música clássica, ainda muito executada e considerada por alguns como a única ‘música de verdade’. O mais interessante desta história, que será abordado adiante, é que o *rock* é tido como uma evolução da música clássica.

Foram abordados vários termos que podem ser controversos no estudo de psicanálise, como *realidade, real, mente, emoção, sentimento, gosto*, porém, a cada aparição, são explicados de que ponto de vista estão sendo usados. O *rock* foi usado em seu sentido amplo, de maneira genérica, e também abordadas algumas de suas subdivisões, como *heavy metal, punk rock* etc, apesar de terem sido mencionados no estudo.

³ A opção pelo *rock* não tem a ver com meu gosto pessoal, motivo pelo qual escolhi o assunto – para não tornar a análise mais subjetiva e parcial do que sempre termina sendo.

Do ponto de vista musical, foram usadas as músicas com letras, mas também consideradas as instrumentais no histórico do tema; no entanto, o foco foi em músicas cantadas, não tendo sido realizada a análise técnica da música, como música tonal ou atonal, composição de acordes, dentre outras classificações. A ideia dessa pesquisa é verificar o acesso ao inconsciente por meio do estudo do receptor da música, do ouvinte, observando a linguagem poética do *rock*.

1.1 PROBLEMA DE PESQUISA

Finalmente o problema de pesquisa surgiu, pois se entendeu que várias perguntas levavam a uma só: *como a música revela o inconsciente?*

1.2 HIPÓTESE PROVÁVEL

Como a hipnose foi muito usada por Freud para acessar o inconsciente humano, a hipótese encontrada é de que a música tem o mesmo poder que da hipnose – ou melhor do que ela – de acessar essa área tão importante (e desconhecida do ponto de vista do indivíduo que a tem) da psique. A hipótese, então, é de que a música atua como metáfora para a escuta do inconsciente.

Como Freud utilizava a literatura para falar do inconsciente – ou seja, da linguagem – e se a música é linguagem verbal e não verbal, então a música também pode explicar o inconsciente. A música tem uma linguagem própria, que não pode exatamente ser traduzida, porque ela toca em ponto específico: a emoção. Parece, no entanto, que pessoas que gostam do mesmo estilo de música têm algo em comum, têm alguma emoção despertada semelhante ao que se chama de massificação do sentimento. Outras, por sua vez, não são massificadas pelo sentimento que a música causa, mas pelo que as pessoas que gostam de determinada música sentem ao ouvi-la. Algumas músicas são trabalhadas comercialmente para despertar diversos sentimentos nas pessoas, porém nem todas atingem pessoas de personalidades semelhantes, o que pode dar a base para a hipótese de que, mais do que massificar sentimentos, a música exterioriza emoções inconscientes.

1.3 OBJETIVOS GERAL E ESPECÍFICO

O objetivo geral é entender o que o gosto musical por *rock* faz o inconsciente revelar, e se é somente o estilo quem determina o inconsciente ou se é outro elemento dentro da estética musical que toca o inconsciente. Não cabe a este estudo levantar assertivas sobre neurociência ou alguma outra área da Medicina, mas abraçar o estudo psicanalítico do poder da música.

Especificamente, busca-se, também, entender os tipos de ‘respostas inconscientes’ à música produzida e escutada e compreender os vários tipos de grupos que se formam de acordo com o estilo musical. Entendendo a música como uma conjunção de signos – imagens, som, palavras, harmonia, ritmo – é possível estudá-la do ponto de vista semiótico e psicanalítico.

1.4 JUSTIFICATIVA

O curso de Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura da Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP) apresenta como premissa estudar as consequências psíquicas dos signos culturais e propor a reflexão das complexidades da vida contemporânea, com enfoque em seus bônus e ônus, ou seja, seu objetivo não é apenas produzir conteúdo para entendimento particular da mente humana, mas entender que há determinados comportamentos que são coletivos, relacionados à cultura, podendo ser explicados pela Semiótica.

Assim, pode-se entender que uma música não toca somente uma pessoa de uma maneira, mas, de maneira coletiva – mesmo que as experiências sejam particulares –, muitas pessoas internalizam e aceitam aquele estilo musical ou letra da mesma maneira que muitas outras. Nesse caso, seria a música o líder em um grupo que se reúne para ouvir e mergulhar em um sentimento oceânico massificado.

Além de haver relevância e também aplicação congruente com o propósito do curso, o campo de estudo ainda tem muito a ser explorado no que se refere à Música e Psicanálise, o que motiva ainda mais realizar essa pesquisa. São poucos os autores que concentraram esforços em entender o poder da música e parece que, por sua vastidão e sua intensa (e

imensa) primeiridade, pouco se consegue ser racional com ela a ponto de gerar tantos estudos. É como que se dissesse: a música *é*; somente isso.

Por fim, a livre associação de ideias foi a forma como a Psicanálise encontrou para entender a mente do ser humano e ‘resolver’ ou nomear parte de seus problemas. A arte é a livre associação de ideias, como a psicanálise, motivo pelo qual Freud a utilizava para criar os caminhos da psicanálise. Então, por que não estudar pelo viés da Psicanálise?

1.5 METODOLOGIA

Seriam possíveis vários tipos de pesquisa para responder à questão de estudo desse trabalho. A literatura sobre música e Psicanálise não é grande, sendo na maior parte esta última relacionada à arte; não obstante, existem materiais associados ao tema. Para adentrar aos estudos, é mandatório coletar comportamentos relacionados à música, história, signos culturais, grandes transformações, e, do ponto de vista da Psicanálise, compreender o lugar daquela dentro dessa. Todos os autores estudados e aqui apresentados como referência básica – Sekeff (2009), Lopes (2005), Nogueira (2010), Fregtman (1987) – apresentam a mesma qualidade psíquica para a música: a pulsão. Segundo todos esses autores, a música é uma forma de satisfação e autorrealização, “burlando a lacuna psicológica de o indivíduo ‘não ser plenamente presente em si mesmo’” (SEKEFF, 2009, p. 21).

O segredo da música como satisfação da pulsão é também mencionado por Freud em *Escritores Criativos e Devaneios*, “As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, 1908). A partir desse pensamento, podemos pensar a música como uma satisfação de uma fantasia, já que ela toca em lugares do inconsciente; em outras palavras, ela traz o inconsciente à tona sem um exercício profundo. A música é a própria hipnose.

Serão estudados os principais escritos de Freud sobre a pulsão e também sobre o inconsciente: *Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico* (1911), *Algumas observações sobre o conceito de inconsciente na Psicanálise* (1914), *A guisa de introdução ao narcisismo* (1914), *Pulsões e destinos da pulsão* (1915), *O recalque* (1915), todos traduzidos pela Editora Imago, em 2004, sob coordenação de Luis Alberto Hanns. Do lado de Lacan, foram consideradas parte das obras: *Seminário VII: A ética na Psicanálise*; *O*

Seminário III: As psicoses; e o Seminário XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.

Para atender ao objetivo do estudo, foram realizados três tipos de estudo. Primeiramente, a pesquisa bibliográfica, essencial para qualquer referencial teórico. Posteriormente, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com dois ouvintes de *rock*, a que se dá o nome de abordagem qualitativa. Dentre os métodos possíveis, foi considerado como o mais indicado para este estudo o de história de vida. Por fim, unindo a entrevista pessoal e o referencial teórico um estudo de caso foi elaborado. Mais detalhes da metodologia adotada na pesquisa estão descritos no tópico pertinente.

2 APRESENTAÇÃO AO UNIVERSO MUSICAL NO BRASIL E NO MUNDO: “ELA UNE TODAS AS COISAS / COMO EU PODERIA EXPLICAR?”⁴

2.1 A MÚSICA ATÉ O SÉCULO XIX NO BRASIL E NO MUNDO: “CANTAR ERA BUSCAR O CAMINHO QUE VAI DAR NO SOL”⁵

A definição mais clássica e simples de música coloca-a como uma arte dos sons (STEFANI, 1989, p. 117) – lembrando que ruídos não são sons no universo musical. O *site Descomplicando a Música* (2016), que ensina teoria musical e está registrado na Fundação da Biblioteca Nacional, corrobora que música não é ruído, mas coloca este ruído de uma forma mais sutil: a música não são somente sons, mas sons e silêncios, organizados – inclusive alguns ruídos. Assim, a música é composta por melodia, harmonia e ritmo.

A palavra música é originária do grego – *mousikós*, ou seja, relativo às musas (LUIZ, 2013). Uma definição psicanalítica do que é música pode ter sido dada por Lacan (1955-56, p. 154): “[...] o que vocês compreendem de um discurso é diferente do que é registrado acusticamente.”, afirmação dada pelo Psicanalista ao questionar o que aconteceria se alguém ligasse o que é escutado unicamente à articulação, à entonação e até mesmo às expressões dialetais. Este pressuposto de Lacan (1955-56) indica que a voz, a entonação e outros elementos presentes na fala não são iguais ao significado que este conjunto possui.

Do ponto de vista semiótico, a música é uma conjunção de signos. Signo é algo que representa algo, que representa seu objeto (SANTAELLA, 1983). A noção de signo para Peirce (MS 640⁶) inclui aqui “qualquer pintura, o grito natural, o dedo apontando, uma piscadela, uma mancha num lenço, a memória, sonho, a imaginação, conceito, indicação, sintoma, letra etc.”. (MS 774, p.4⁷ *apud* SANTAELLA, 2004, p. 184). Assim, a música é signo porque ela representa, por meio de um conjunto sonoro, uma linguagem própria. Como a música é linguagem e linguagem é signo, então música é signo. Inclusive, dentro da música existem várias linguagens – o ritmo, a melodia, a voz, a letra etc.

Fregtman (1987, p. 13) define a música como “uma experiência não-verbal, absolutamente inacessível por meios literários ou eruditos.”. Para ele, assim como também

⁴ Trecho da música *Ela une todas as coisas*, de Jorge Vercilo.

⁵ Trecho da música *Nos bailes da vida*, de Milton Nascimento.

⁶ PEIRCE, Charles Sanders. **Essays on Meaning**. Preface. MS [R] 640. 1909

⁷ MS 774. First published by J. M. Krois in **Philosophy and Rhetoric** 11 (1978): 147155.

explica Dorotéa Kerr, Doutora em Música pela Unifesp, quando ministra seu curso de História da Música, a música inclui todas as artes – o que pensa também Fregtman (1987, p. 13): “[...] falar de música é falar de arte, filosofia da natureza, estética, psicologia e psicoterapia, lógica, ciência, semântica, ecologia, sistemas ou teoria das comunicações.”

Não se sabe ao certo quando a primeira música foi criada. A música sempre esteve vinculada a atividades sociais e manifestações artísticas; geralmente, vinha acompanhada de uma dança ou de pinturas no rosto e rituais. Candé (1980) conta que existem indícios de instrumentos musicais desde a época que se seguiu do dilúvio. Ling-Luen inventou a teoria musical na China no século III antes de Cristo, criando a escala chinesa.

Na Índia, o mérito de criador da música foi o deus Shiva, que havia ensinado música aos homens seis mil anos da Era Contemporânea, quando então Krishna tocava flauta e Buda, vina. No tempo de Abraão, enquanto atravessava o mar vermelho, o povo entoava cânticos, conduzido por Moisés. Inclusive a bíblia é composta por vários momentos de cânticos, até mesmo os “Salmos”, desde Samuel, que fundara uma escola de música 1.000 anos antes de Cristo (a.C) (CANDÉ, 1980).

A música permeia várias fases da história, desde em sentido concreto como abstrato, como nos contos mitológicos. Por exemplo, a mitologia Grega conta que Orfeu tocava tão poderosamente a harpa que até mesmo os animais mais ferozes eram ‘enfeitiçados’ por seu som. O que se observa é, que, com o passar do tempo, a música foi sendo criada tanto para a religião e a elevação espiritual como para prazer próprio (CANDÉ, 1980).

Talvez o que tenha tornado a música menos ‘sentimento’ e mais ‘ciência’ tenha sido o fato de se tentar estudá-la ou defini-la, trabalho a que se dedicaram muitos filósofos, psicólogos etc. Quando os gregos começaram a discutir o sentido de música, a música perdeu parte de seu sentido. Candé (1980, p. 15) conta da distinção da música como uma arte superior, pensando inclusive predominante na Babilônia, onde “os músicos eram mais distinguidos do que os sábios”. Tanto que nos massacres os músicos eram sempre poupados.

Mesmo sem data certa de nascimento, em 2012, cientistas da Oxford descobriram o primeiro registro comprovado de música na civilização: uma flauta foi encontrada em uma caverna no sul da Alemanha, onde já existiam evidências de que *homo sapiens* haviam habitado a região (BBC, 2012). Esta flauta era feita de dentes de mamutes e ossos de passarinhos e fora criada há aproximadamente 43 mil anos, por isso, consideram, oficialmente (até que se prove o contrário), que este é o primeiro registro de que a música foi criada pelos *homo sapiens*. Isto também havia sido afirmado por Candé (1980, p. 51) como um

pressuposto de primeiro instrumento musical: “São os instrumentos mais antigos que se conhece”.

Esta é uma data importante para o mundo da ciência, mas há que se considerar que muitas outras formas musicais podem já ter existido antes desta constatação. Há registros de que tribos antigas imitavam sons da natureza e faziam danças como rituais, acompanhadas de sons vocais e batuques (BBC, 2012). No entanto, o que chama a atenção na teoria dos cientistas é o fato de considerarem que a música pode ter sido uma forma de fazer o *homo sapiens* evoluir, diferentemente do que aconteceu com os Neandertais, que foram quase todos extintos e, coincidência ou não, inexistia registro de música em sua sociedade. “*Music could have played a role in the maintenance of larger social networks, which may have helped our species expand their territory at the expense of the more conservative Neanderthals.*”⁸ (BBC, 2012, sp).

Com o passar dos anos, o segundo registro musical a que se tem acesso com grande acervo é proveniente da Grécia Antiga, período entre 2.000 e 146 a.C. Desde esta época – como se verá mais adiante, os iluministas e românticos também assim a consideravam – a música era tida como uma arte absoluta: “Na Antiga Grécia a música era uma atividade vinculada a todas as manifestações sociais, culturais, e religiosas. Dentre todas as artes, era a mais relevante.” (NASSER, 2007, p. 241). Tanto que era considerada como uma manifestação moral, assim como a política e a ética – o *ethos*.

No entanto, a música não era tão livre aos músicos, mas dependia de regulamentação do Estado; o objetivo era manter tradições e, não, inibir a criatividade do compositor. O lado positivo desta abordagem é que todo cidadão tinha a formação musical como requisito básico na educação. “A música deveria exaltar as boas qualidades no indivíduo e ao mesmo tempo suscitar o significado de ordem, dignidade, capacidade de decisões rápidas, além do equilíbrio, simplicidade e temperança.” (NASSER, 2007, p. 241). As sociedades de Atenas, Esparta e Tebas exigiam que os cidadãos aprendessem a cantar e tocar, sendo que os corais eram ensaiados em ordem cronológica de eventos históricos contados pelo canto.

A importância da música era tanta que Platão chegou a mencioná-la em *República* e em *Leis*, segundo Nasser (2007), colocando-a como uma forma de ‘equilibrar a alma’. Interessante observar que os gregos acreditavam que a música tinha o poder de conduzir a conhecimento e também de moldar comportamentos.

⁸ “A música pode ter desempenhado um papel na manutenção de redes sociais maiores, o que pode ter ajudado a nossa espécie expandir seu território, em detrimento dos Neandertais mais conservadores.” (tradução livre).

Os gregos acreditavam que existia uma correlação entre sons musicais e processos naturais capazes de influenciar a conduta humana. O elo que transforma essa força em música era determinada por pequenos grupos melódicos que serviam como unidades estruturais para compor melodias mais extensas. (NASSER, 2007, p. 242)

Havia a separação dos estilos musicais em tragédias, músicas para elevar a alma, hinos etc., estabelecendo-se regras para que as canções fossem criadas com o objetivo a que se prestavam (NASSER, 2007).

Em sequência a esta época, na Idade Medieval, período entre que se iniciou com a queda do Império Romano e terminou com o início da Renascença, a música tinha como mote central o escárnio e maldizer. É dessa época também o registro dos cantos gregorianos, que eram utilizados como forma de manter ordem religiosa, motivo pelo qual as músicas eram tocadas apenas nas igrejas e nos castelos da nobreza (NAPOLITANO, 2002).

O improvisado não era aceito como uma ‘boa música’, tendo o compositor que seguir as normas musicais. Uma curiosidade dos cantos gregorianos, no entanto, é que, apesar de terem se tornado uma música ‘obrigatória’ no reinado no Papa Gregório, eles foram inventados por Carlos Magno (CANDÉ, 1980). “Assim, a Igreja foi durante muito tempo o único foco de criação musical. De resto, ela defende o seu monopólio, condenando ao inferno os laicos que se imiscuíssem na música...” (CANDÉ, 1980, p. 20). Cabe comentar, aqui, que os primeiros *spiritual* foram cantados pelos negros, sendo este estilo o que deu base à criação do *jazz* e do *blues*, no início de 1900 (CANDÉ, 1980).

Antes do Barroco, no entanto, no Classicismo ou Renascimento (século XV) a música estava sempre a serviço de alguém – ou seja, existiam pessoas consideradas eruditas o suficiente para serem escolhidas para compor. Este momento da história é muito importante para a música, porque foi nele que vários compositores apareceram defendendo que a arte renascia – daí o Renascimento – e que somente a partir de então, a população havia se livrado de “longo túnel de barbárie chamado Idade Média” (CANDÉ, 1980, p. 31).

Observa-se, ainda, que a música era algo ‘elitista’, que fazia parte de uma pequena parcela considerada pronta para compor. Nas próprias palavras de Candé (1980, p. 33), é possível absorver esta ideia: “Graças ao sucesso da música impressa, o século XVI é a época da história em que há um maior número de bons músicos amadores”. As palavras do autor comprovam que existiam os ‘músicos não amadores’, e que ainda que os amadores poderiam ser ‘bons’ como os não amadores. Tanto que o salário de um músico era maior que de um pintor, por exemplo, durante o Classicismo. Foi a época que abandonou um pouco a

centralização italiana e foi distribuindo a música pelos franceses, ingleses, belgas, sendo que cada composição já demonstrava o estilo próprio de dada cultura (CANDÉ, 1980).

O famoso estilo Barroco, nascido por volta do século XVI e perpetuado até XVIII, colocava a música como subalterna à palavra. A música evitava a fala, o discurso; no entanto, havia a música sacra, com objetivo de mover o afeto, mover certas coisas internas ao ouvinte a partir da expressão deste afeto. Se música começasse ‘feliz’, ela terminava ‘feliz’ (KERR, 2012j). A música Barroca é basicamente a arte da igreja e executada em ambientes religiosos.

Mas, antes de este período Barroco ser trazido ao Brasil, em nosso país já se estabeleciam os nativos, com seus estilos de músicas e danças específicos, músicas estas que eram produzidas para festas e rituais. Quando os europeus chegaram ao Brasil, trouxeram consigo suas músicas sacras (MARANHÃO; CASTAGNA; KANJI, 2012). Estas músicas aqui chegaram acompanhadas de vozes, porém, como explicou Kerr (2012j), eram ‘vozes faladas’, não vozes que faziam contraposição ao ritmo tocado. Com a cultura já dominada, tanto pela força como pela religião, a música trazida ao Brasil era a mesma que predominava na Europa.

No período seguinte, em meados do século XVII, a música da qual até hoje se tem mais influência apareceu, durante o período Romântico. Os primeiros poetas românticos foram os alemães (CANDÉ, 1980), e talvez tenha perdurado por tanto tempo – mesmo com algumas modificações – porque é o Romantismo que coloca a indagação do indivíduo consigo mesmo, “é a alma de todos os homens que o artista descobre e tenta exprimir” (CANDÉ, 1980, p. 113). Ou seja, o Romantismo é uma música que fala com todos; ao descobrir a si mesmo, ele descobre o outro. Candé (1980, p. 113) ainda levanta: “Através do sonho, descubrem o inconsciente; ama o fantástico, as lendas medievais, Shakespeare... [...]”.

Mais próximo à realidade, o século XIX continua em suas composições românticas, porém com largos passos em direção à quebra de paradigmas, para, no início do século XX, colocar em cena o *rock’n roll*. “A insolência é a dos jovens artistas de 1918, que reagem contra a brutal violência da primeira grande guerra mundial. O mundo conheceu demasiados sofrimentos, heroísmo, gravidade; tem necessidade de prazer e de loucura [...]” (CANDÉ, 1980, p. 193). Daí por diante, surge no mundo outro tipo de música que até então tem feito tanto sucesso quanto a música clássica, que tem reunido fãs ao redor de todo o mundo.

Por meio desta breve apresentação da história da música, é possível compreender que há alguns bons anos a música vem sendo usada como uma forma tanto de unir em torno de um objetivo comum como de influenciar condutas, por sua ligação com o *ethos*. O que diz respeito a este estudo, principalmente, na exposição trazida pelo artigo de Nasser (2007), é

que os gregos tratavam a música como algo que pode “gerar um estado de inconsciência, onde a força de vontade fica totalmente ausente nos indivíduos.” (NASSER, 2007, p. 242), pois mais adiante de observará esta mesma discussão no capítulo sobre o poder da música nas massas. Desde a Grécia Antiga, é notável que o inconsciente já era tratado por sua relação com a música, o que era conhecido com *ethos enthousiastikón* (NASSER, 2007).

2.2 A MÚSICA DO SÉCULO XIX: “SE FOR ASSIM, ASSIM SERÁ”⁹

Mesmo que haja registros de músicas de períodos anteriores ao século XIX, esta análise aqui se inicia por ter sido a grande base para a criação da música moderna e contemporânea. Assim, considera-se que a grande revolução musical aconteceu na Europa, durante a Idade Moderna, quando começou a haver mais classes sociais, como a burguesia, que conseguira comercializar produtos, inclusive instrumentos musicais, e não depender mais dos nobres (KERR, 2012b).

Com bens e capital em mãos, ou seja, não se submetendo às terras dos nobres nem a seu sobrenome, começaram a surgir os prestadores de serviços, bancários, engenheiros etc., acumulando dinheiro, porém, não privilégios – o que mais tarde levou à Revolução Francesa (KERR, 2012b). Estas ideias da revolução foram muito importantes para os passos que a música deu nos anos seguintes, principalmente pautada na liberdade, algo que não era pregado pelo Barroco – que defendia a música como elevação do espírito (KERR, 2012b; CANDÉ, 1980). Um dos compositores que bem representa este período é Beethoven, por ter se tornado um músico autônomo que conseguira se enriquecer com sua profissão (KERR, 2012b; SEKEFF, 2009).

Do ponto de vista estético, a música começou a ser pensada como algo superior, uma arte absoluta (KERR, 2012c) durante o Iluminismo. Precisa ficar claro que se fala aqui da música apenas instrumental, chamada também de pura pelos artistas; a música com letra será introduzida mais tarde por meio da ópera. Retomando, a música foi colocada, em meados do século XVIII e com força no século XIX, no grupo das artes, sendo considerada uma estética e um campo de estudo da Filosofia (Kant, Hegel, Schopenhauer etc.), ocupando o lugar de primeira arte, devido a seu grau de abstração (CANDÉ, 1980).

⁹ Trecho da música *Nos bailes da vida*, de Milton Nascimento.

Isto porque Hegel, por exemplo, nas leituras sobre estética musical, colocava-a no mais alto grau, como incorporação do espírito. A preocupação, neste século, era hierarquizar as artes, das mais concretas para as mais abstratas, sendo que a música e a literatura sempre ocupavam o topo, o ápice artístico (KERR, 2012c). A valorização do artista, de forma romântica, até hoje tem sido tratada como verídica e importante pela sociedade – o artista se achava alguém separado ‘do povo’ e com um dom especial, com uma missão, diferentemente dos outros, e ainda hoje há os que se consideram desta maneira.

A música é, então, a mais abstrata de todas as artes e é da arte do indizível: “era exatamente este veículo, essa arte apta para sugerir impressões, sentimentos, pensamentos [...]” (KERR, 2012c, sp). Nesta época, a música foi separada da palavra, ou seja, a instrumental era considerada mais completa, sendo, por este motivo, a música instrumental aquela que exprime tudo que precisa ser expresso, mas não pode sê-lo por palavras (KERR, 2012c).

É daí também que vem a ideia da pureza da música, que nada precisa dizer ou expressar para alcançar sua catarse. Kerr (2012b) conta que a música era considerada, nos períodos Clássico e Romântico, como uma arte inatingível, e quem tinha capacidade de tocar algo ou de compor era considerado alguém ‘acima da média’ – mesmo conceito defendido pelos gregos. Candé (1980) também conta história como esta, e ainda relata o caso do compositor francês Lully, que, por acreditar que era o único a ter o dom musical, procurara o rei e pedira exclusividade para a criação de óperas. Mais que isso: conseguiu! Para tal, baixou-se um decreto real, determinando que somente Lully teria direito a apresentar espetáculos de música.

Estes conceitos e características da música da Idade Moderna são os que mais influenciam o tipo de música que se tem hoje. Passado o período Barroco, a palavra de ordem era liberdade (KERR, 2012b), mas é interessante observar que, mesmo com a liberdade, os artistas sentiam-se perdidos quanto ao que seria aceito, como deveriam compor e como era uma boa composição (KERR, 2012g).

O crescimento de uma nova classe social também fez com que se mudasse a forma de encarar a música, agora livre, podendo inclusive existir a profissão de músico autônomo – que não precisava mais tocar nos castelos ou nas terras de seus nobres por obrigação (KERR, 2012a). Tanto que, à época do século XIX, quando o Iluminismo veio à tona, a música era considerada como uma forma de elevar o espírito, como uma alternativa à religião. A música seria, então, uma nova religião.

A ideia era transcender a vida cotidiana. Até hoje, o estilo musical que influencia a criação de novas músicas e os gostos musicais atuais tem proveniência no século XIX (KERR, 2012a), principalmente no período Romântico. Foi também resultado do Iluminismo a música ser considerada arte pela arte, ou seja, a arte absoluta (KERR, 2012c). A beleza e a arte são confundidas, assim como a verdade e a arte.

Outra discussão da música moderna era se seria com letra ou sem letra. Havia os que defendiam que a música, para realmente ser completa e causar a elevação catártica, deveria ser desprovida de letra, e que a música com letra era para entretenimento e diversão (KERR, 2012). Segundo alguns compositores, as músicas não poderiam ser programáticas¹⁰, não poderiam predizer o que o ouvinte teria de sentir ao ouvi-la; ela somente poderia exprimir o que precisava ser expresso se não dissesse isto ‘com todas as letras’; outros, no entanto, defendiam que a música deveria unir poesia com a melodia, o que gerou um grande debate no século XIX (KERR, 2012).

Foi daí que surgiu o conceito de música de massas e música para ser apreciada. Para Kerr (2012e), a primeira voz humana na música apareceu na 9ª. *sinfonia de Beethoven*; já Candé (1980) relata que antes disso já havia sido criada a ópera *Eurídice*, de Pitti, em 1600 e, lembra, ainda, que já no século X, durante a missa da Páscoa, os monges haviam introduzido na música um canto dialogado para contar sobre a ressurreição de Cristo.

Este drama pascal agrada a toda a gente. Compõem-se então outros, sobre diferentes assuntos: os profetas (entre os quais figura Nabucodonosor!), as virgens prudentes e as virgens loucas, o presépio, os Magos, com o terrível Herodes, e o Massacre dos Inocentes, etc. Ao princípio, tudo isto é em latim, mas, pouco a pouco, utiliza-se também a língua corrente (CANDÉ, 1980, p. 21).

Anos depois, após a 9ª. *sinfonia de Beethoven*, Shönberg passou a defender a ideia de que, se fosse para todo mundo, não era arte (KERR, 2012c). A ópera, que havia surgido na Idade Média, agora tinha força também na Moderna, sendo tratada como um negócio para empresários, os quais já tinham teatros desde o período Barroco e agora o colocavam como uma fonte de renda mais viável (KERR, 2012d). Até então, em 1600 os teatros eram uma alternativa às igrejas, já que os concertos não existiam (CANDÉ, 1980); quando foram criados, então os teatros se tornaram grandes negócios.

Na primeira metade do século XIX, começaram a surgir os instrumentos de metal, os quais eram tocados muito alto, compondo um grande ‘coro’ (KERR, 2012f); o metal era o que

¹⁰ A música sem letra era considerada pura e a música não pura era a que era programática, como a ópera, acompanhada de descrição, narração ou título que levasse o ouvinte a pensar no que queria ser passado (KERR, 2012c).

‘chamava’ a massa para os aplausos (KERR, 2012f). Também as tramas, histórias de amor e problemas de paternidade surgiram neste século, sendo que a música com voz finalmente caiu no apreço da população, que ficava entusiasmada para conhecer histórias fantasiosas – ou não (KERR, 2012f).

A ideia da voz na música criou duas vertentes musicais: a orquestral, que não tinha voz, e a programática, com voz, que começou na segunda metade do século XIX e perdurou até início do século XX; era um conflito filosófico que as diferenciava. Cabe lembrar, no entanto, que em idades anteriores, como já mencionado, a música programática já tinha esse teor, contando história e fazendo a música acompanhar a palavra (CANDÉ, 1980). Mas é a partir do século XIX que se começa a pensar sobre isto.

A música programática, a que interessa para este trabalho, é aquela “[...] que procura expressar ou descrever um ou mais ideias não musicais, imagens ou eventos.” (KERR, 2012g, sp). A premissa é que tenha alguns dos atributos: título, tema, atmosfera, dança, poema etc., sendo que os recursos musicais incorporados a este tipo de música eram suspiros, pausas, articulações de duas em duas (dois tempos, pausa, dois tempos, pausa...), melodias, caos (muitos instrumentos ao mesmo tempo), uma história triste (KERR, 2012g), dentre outros. Por exemplo, *As quatro estações*, de Vivaldi, é uma obra programática, pois conta uma história (KERR, 2012g).

Foi a voz na música, na ópera, que começou a criar nichos musicais, dando origem a movimentos nacionalistas e ao folclore (KERR, 2012d). A música passou a ser uma forma de definir dada cultura e como cada uma destas culturas considerava sua natureza – o estilo da música passou a definir sua origem. O Nacionalismo fica mais forte e é interessante comentar que a ópera no Brasil, em língua portuguesa, parece não ter dado certo (KERR, 2012d). No universo da ópera, havia também a distinção entre a voz cantada e a voz falada. Para Stravinsky, a música não deveria expressar nada, mas não exatamente do ponto de vista de sua arte, mas por não dever ser programática. Para ele, a música era um ‘algo mais’, não era uma expressão, era uma representação de alguma coisa além da música (KERR, 2012h).

A música instrumental fica então com o *status* de intelectual, dado pelos puristas, pois não precisava de explicação. Os puristas acreditavam que, se uma música fosse programática, é porque por si só ela nada representava, porque uma boa música deveria ser aquela que expressava algo sem nada dizer – somente os instrumentos poderiam “falar”. A programática, por sua vez, é tratada como algo mais simples de entender, direcionada a um público que precisava de explicação (KERR, 2012h). Comenta Kerr (2012h) que toda esta discussão

começou, inclusive, a criar preconceitos, porque as interpretações musicais dependiam da cultura do ouvinte.

Fica evidente aqui que a voz na música começou a criar a divisão do que era uma boa música, do que eram as culturas e as raízes, e inclusive os estilos e gostos musicais. A música com voz fazia com que cada pessoa interpretasse o que quisesse, mesmo que houvesse um programa que a definisse – ela despertava e estimulava as emoções – e trabalhava com a liberdade da emoção (KERR, 2012h).

2.3 A MÚSICA DO SÉCULO XX: “TODO ARTISTA TEM DE IR AONDE O POVO ESTÁ”¹¹

O século XX é o de compositores como Tchaikovsky e Stravinsky, influenciados também pelos movimentos de Vanguarda, que pensava em novas estéticas, devido aos novos problemas teóricos. Foi necessário redefinir o que era música, e a música erudita perdeu o apoio do público (KERR, 2012j). O músico agora não mais era sustentado pela população. A tradição cai por terra, pois não tem apoio do público, quando então as universidades dos Estados Unidos e da Europa começam a contratar músicos para ensiná-la como disciplina nas universidades.

A mídia determinou muito do que aconteceu nesta época. Os meios de difusão de massa atingiram um grande público. Esta foi a grande revolução do século XX, pois modificou o sentido da música. Foi o deslocamento da linguagem musical, agora derivada daquilo que era vocal – o foco eram as propriedades acústicas e técnicas do instrumento (KERR, 2012j).

Cabe lembrar que foi a época do liberalismo e do capitalismo, sendo o mercado mais influente do que o Estado, movimento que predominava em quase todo o mundo. A burguesia se firmara, a ciência estava em evidência e o progresso material era considerado a solução de problemas. A força da arte, que ainda estava com predominância na Europa e tinha impacto em todo o restante da arte do mundo, começa a passar para Inglaterra e Estados Unidos (KERR, 2012j). As guerras entre Capitalismo e Comunismo, bem como entre outras formas totalitárias, começaram a criar divisões no mundo.

¹¹ Trecho da música *Nos bailes da vida*, de Milton Nascimento.

Os embates entre Capitalismo e Comunismo também traziam impacto para a música, criando a ideia de que havia um lado bom e outro mal, que existiam polaridades. As composições de direita e de esquerda dividiam opiniões e gostos musicais. No Brasil, a influência musical veio bastante dos Estados Unidos e da Inglaterra, assim como no restante do mundo.

As relações entre as pessoas mudaram, principalmente entre pais e filhos – respeito à autoridade desvaloriza-se –, o presente e o egocentrismo são mais valorizados, sendo que tudo isto influencia na música (KERR, 2012j). A palavra-chave da música do século XX é a originalidade. O compositor erudito já não é mais admirado, porque ele representa passado e apego ao popular. A ideia é que o músico não deve ser popular, mas alguém mais original, o que gera mais uma nova discussão sobre o que é arte (KERR, 2012j).

Mas artistas como Shoenberg, da vertente erudita, era um dos que defendiam que o verdadeiro músico era aquele compunha para si mesmo e não para agradar aos outros; os que assim o fizesse eram para conseguir público e não poderia ser chamados de músicos verdadeiros. Para o compositor, a música era uma forma de abrir válvulas, de colocar para fora aquilo que o artista sentia, e se isto não fosse feito, a música não tinha sua validade, era apenas algo produzido por um ser habilidoso (KERR, 2012j). Era o conflito da música erudita com a música das massas.

Esta música ‘das massas’ muda o jeito de compor, pois coloca um timbre diferente na música e procura conhecer escalas de outras nações, isto influenciado pelo Impressionismo¹² (século XIX); o Expressionismo (século XX)¹³, por sua vez, trazia a não combinação de acordes, colocar a dissonância para mostrar aquilo que está dentro, o que é interno do ser humano – não aquele lado romântico, mas o lado mau do ser humano (KERR, 2012j). Havia também um novo método de composição, emancipando a dissonância, o qual é arrumado em série, resultado da corrente do dodecafonismo – arte não muito bem aceita nem na música nem nas artes em geral. O ritmo é outra característica que muda, separando a sílaba tônica da fala. Houve o que Kerr (2012l) chama de colapso do sistema tonal.

O Nacionalismo também é estimulado aqui, porém agora de maneira mais ampla. Vários países começam a procurar formas de expressar seu ritmo, sua própria música. Surge no Brasil com mais força pela figura de Mário de Andrade, que estimulava a música brasileira – sertaneja, folclórica – e a música programática estava cada vez mais vencendo a música

¹² Impressionismo: busca o retrato fiel da realidade.

¹³ Expressionismo: movimento artístico para retratar as emoções e respostas subjetivas que objetos e acontecimentos suscitam no artista.

orquestral. Abre-se espaço para o gosto: a vasta quantidade de música possível, a originalidade e as infinitas possibilidades (também pela influência de grandes potências, como foram Inglaterra e Estados Unidos) levaram ao restante do mundo a maioria das músicas que até hoje movimentam fãs agora em torno de um objetivo comum: o *rock*.

3 “EU PRESTO ATENÇÃO NO QUE ELES DIZEM, MAS ELES NÃO DIZEM NADA”¹⁴ – MÚSICA E SEMIÓTICA

Os primeiros estudos em Psicanálise afirmam: não é possível estudar a Psicanálise se não se domina a língua, isto porque a comunicação é a base de qualquer relação humana, seja ela verbal ou não verbal. É a partir da linguagem que Freud entendeu o inconsciente humano, principalmente porque é dela que surgem os atos falhos. E a linguagem é uma forma de semiótica.

Um dos primeiros a tentar entender os signos da fala, Saussure (1985) elaborou estudos linguísticos para tal e compreendeu o sistema da língua – palavras, fonemas, construções semânticas. Saussure já havia identificado que a língua, sem o recurso dos signos, os pensamentos não seriam capazes de ser expressados. “O papel característico da língua frente ao pensamento não é criar um meio fônico material para a expressão das ideias, mas servir de intermediário entre o pensamento e o som [...]” (SAUSSURE, 1985, p. 131). Os movimentos de Saussure em direção a entender a linguagem como um sistema mecânico revelador do pensamento deram embasamento a estudos posteriores.

Muitos foram os semioticistas que separaram a semiótica do contexto, como os estóicos, que acreditavam que uma linguagem não dependia de sua cultura, mas era apenas uma ‘coisa’, algo isolado e sem aplicação contextual (NÖTH, 1995). Roger Bacon é tido como o primeiro a dar sentido entre denotar o objeto e conotá-lo (soma de ideias). Assim, por meio de Bacon a linguagem começou a ser vista como um macrossistema, que envolvia mais do que o intuito de informar ou de prestar a apenas uma função, mas aquela que compreende cultura, ou seja, do olhar de um interpretante.

Outro Bacon, desta vez, Francis, foi o primeiro a estudar a linguagem e inclusive é considerado como um precursor do alfabeto digital. Análises mais profundas de autores como estes mostraram que as palavras são signos das ideias de alguém. Assim, para serem pensadas, criadas e interpretadas, dependem de um interpretante; do contrário, são apenas coisas (NÖTH, 1995).

Por mais que tentassem dissociar a comunicação do contexto, os estudos de linguagem e comunicação que datam desde o século XVI – e foram evoluindo por estudiosos nos séculos seguintes – são a verdadeira prova de que comunicação sempre precisa de um contexto para

¹⁴ Verso da música *Toda Forma de Poder*, de Engenheiros do Hawaii

gerar interpretação e obter resultados, e que a tentativa de tentar usar a linguagem em seu sentido mecanicista é incompleta. O sentido de uma palavra não se constrói levando-se apenas em consideração sua representação real, mas seu contexto.

Um exemplo que pode explicar o parágrafo anterior é a palavra ‘fogo’. Falada fora de um contexto, ‘fogo’ pode ter ser apenas uma expressão sem representação no simbólico, na imaginação; porém, acompanhada de um movimento corporal, entonação e olhar, a palavra ‘fogo’ pode colocar o receptor do discurso em situação de atenção, perigo, trauma, desespero, apatia etc. Ou seja, a palavra ‘fogo’ aplicada em um contexto, além de gerar entendimento ao receptor, também causa diversas sensações, motivo pelo qual qualquer linguagem pode possuir vários significados diferentes, os quais dependem da cultura em que está inserida.

Quando semioticistas começaram a estudar a linguagem humana e descobriram que esta se dá tanto pelo campo verbal como não verbal (NÖTH, 1995), passaram a enxergar que a linguagem era mais do que uma fala ou um discurso, mas uma ferramenta cultural para estabelecer relações. Quando duas pessoas conversam, por exemplo, elas buscam estabelecer uma relação de entendimento; pode-se dizer que falam pelos olhos, pelos gestos e se compreendem inteiramente pela relação de linguagem estabelecida. Para que isto aconteça, é essencial que se considere que as pessoas precisam estar no mesmo contexto. É assim que surgem as gírias (dialetos) e os grupos de amigos, por exemplo.

Todos os estudos evoluíram até que se chegasse aos conceitos elaborados por Peirce, o qual relacionou a linguagem ao contexto e à cultura, focando na semiótica. Além disso, foi um autor que conseguiu estabelecer relações fenomenológicas para a língua, unindo seus conhecimentos exatos – física e matemática – à ciência humana – a semiótica –, defendendo que a semiótica é uma ciência exata e que pode ser compreendida pelo ponto de vista da fenomenologia. Como Peirce, um filósofo, pedagogo, cientista e matemático e linguista, morreu jovem, seus estudos não foram levados a diante por ele mesmo; porém, Lúcia Santaella (2004) é uma estudiosa brasileira que se dedicou a interpretar os estudos do autor e conseguiu clarear mais um pouco da semiótica na visão de Peirce. Este autor é considerado o construtor da teoria dos signos do ponto de vista semiótico, pois tratou a linguagem não somente por seu caráter mecanicista, mas estabeleceu o nível das relações.

Faz-se uma pausa para tratar da fenomenologia e suas classificações, sendo necessário lembrar alguns conceitos de Peirce (SANTAELLA, 2001) para entender os tipos de interpretação que um ouvinte por fazer de uma música do ponto de vista semiótico. Isto porque a Semiótica tem relação direta com a formação da linguagem no inconsciente, o que

permite realizar análises mais concretas do poder da música no inconsciente – considerando que música é linguagem.

A fenomenologia é uma ciência que teve início pelos estudos de Peirce em meados de 1865. Para ele, existem sempre três gradações em todos os fenômenos, a saber: (i) qualidade de sentimento – primeiridade; (ii) ação e reação – secundidade; e (iii) mediação – terceiridade (SANTAELLA, 2001). É importante também comentar sobre as qualidades de cada categoria.

A primeiridade (mônada) é aquilo que se apresenta tal como é, sem relação com outra coisa; é ainda uma possibilidade, uma indefinição, hipótese, vagueza, incerteza, sentimento – é o fundamento de qualquer fenômeno (SANTAELLA, 2011). A secundidade (díada), por sua vez, é o reconhecimento, que implica em conflito, choque, esforço e resistência, determinação. A terceiridade (tríada), por fim, é a linguagem, o pensamento, a aprendizagem a interpretação.

A primeiridade tem como característica marcante ser algo que não se explica, muito semelhante a um sentimento. As pessoas não conseguem voluntariamente ‘estacionar-se’ na primeiridade, pois, quando se dão conta disso, já estão na secundidade, que se encarrega de estudar tudo que aparece à consciência (SANTAELLA, 2001). Na terceiridade, a consciência produz aquilo que está no lugar do fenômeno, ou seja, a qualidade intelectual, onde se forma o signo completo, aquele que permite a interpretação do mundo (SANTAELLA, 2001). Porém, ele é mais um objeto do consciente do que do inconsciente. Assim, a música causaria emoção, ou seja, produziria no ouvinte lago nomeável, como raiva, alegria, tristeza (SANTAELLA, 2001).

Conhecer a fenomenologia tem relação com o estudo aqui realizado também porque aquela se preocupa em entender “como se dá a apreensão e compreensão do mundo pelo ser humano” (SANTAELLA, 2001, p. 14). Além disso, a fenomenologia está presente na Semiótica pela lógica de ambas, sendo que a psicanálise leva ao raciocínio, que leva aos métodos; logo, a psicanálise é a base da semiótica, motivo pelo qual é possível (e preciso) estudar ambas para compreender o inconsciente.

Para Lacan (1955-56), a linguagem representa papel decisivo, pois é exatamente o que distingue o ser humano de outras naturezas, além de representar o contato do recém-nascido com o real. Quanto a isto, SEKEFF (2010, p. 21) lembra que a psicanálise sustenta uma troca de palavras, mas nem sempre as palavras são faladas, ou seja, elas podem não existir e, ainda assim, ser uma representação do eu, que aflora do inconsciente, o qual, por sua vez, “sempre encontra um modo de se manifestar, seja pelo caminho do verbal, do não-verbal, e até mesmo pelos dois simultaneamente, com o sujeito da fala podendo *dizer* mais do que pensa e com o

ato psíquico podendo envolver *mais* de um sentido”. Assim, para a autora, tanto música como psicanálise envolvem o inconsciente.

Com apontado, para Peirce (SANTAELLA, 2001), o signo pode se manifestar de várias maneiras, em suas várias idades: por um quadro, um conceito, uma imaginação, enfim, por qualquer fora sígnea, e, por isto, Hisgail (1997) defende, apesar da semiótica não precisar da psicanálise e vice-versa, somente a Psicanálise permite à Semiótica tocar o real – que não é atingido por esta. Sendo assim, se a música é uma representação de signos, a Psicanálise permite compreender qual é o real desta música.

No entanto, o que há de primordial em comum entre a música e a psicanálise e a linguagem? Enquanto a música é o signo (semiótica), a psicanálise é sua subjetividade e a linguagem é o ponto de congruência das duas disciplinas. “A música pode contar histórias, discorrer, raciocinar, e com muito mais frequência do que se imagina; por isso, a música é também organizada, em parte, como uma linguagem [...]” (STEFANI, 1989, p. 15). É preciso estudar a semiótica para também entender o comportamento massificado. A semiótica permite compreender por que, por exemplo, muitas pessoas gostam do mesmo tipo de música, por meio da abordagem da clínica da cultura, levantada pelo curso da PUC.

Stefani (1989) afirma que, enquanto existe alguém (interpretante) que se ocupa de tentar compreender a música (signo), existe o outro que se ocupa em fazê-la ser entendida (objeto), o que pode ser representado pela relação a seguir:



Figura 1 – A música como signo
Fonte: elaborado pela autora

Como considerar, no entanto, que o sujeito é o próprio objeto? A partir do momento em que se tem que o objeto é aquilo que o signo intende representar, pode-se dizer que o compositor atua no processo de formação do signo. Porém, há que se considerar que o compositor é um objeto imediato, ou seja, aquele que está dentro do signo e depende de representação (SANTAELLA, 2001). O signo é uma ideia que antecede uma ideia, porém não pode substituir a experiência real.

Assim, o compositor é um objeto do signo, porque apenas apresenta uma ideia antes de outra ideia. O objeto, no esquema da Fig. 1, também é um interpretante de sua realidade, assim também criando a condição de signo como uma ideia que antecede uma ideia presente (o compositor).

Antes de continuar o pensamento sobre a relação dos signos na música, é preciso compreender que o termo ‘realidade’ aqui estudado é um complexo de ser definido, pois, como já lembrou Lacan (1959-60), existem vários tipos de realidade: cotidiana, imediata, social, de conformismo às categorias estabelecidas e aos costumes admitidos, da descoberta pela ciência, a realidade psíquica ou até mesmo a realidade que ainda não é. Assim, aqui se fala da realidade psíquica, que também pode ser compreendida como a manifestação do inconsciente - ou seja, o real que retorna sempre ao mesmo lugar e, por conta disto, tem aproximação com a realidade (LACAN, 1957-58).

Na mesma linha de raciocínio em relação às possibilidades de interpretação, Santaella (2004), com base nas definições de música de Moraes (1983), afirma que existem vários tipos de interpretantes – os quais nunca têm fim – e que cada um deles é tocado por uma forma de ouvir que representa as três ‘idades’ da fenomenologia: (i) música emotiva: primeiridade; (ii) música que toca o corpo: secundidade; e (iii) música que toca o intelecto: terceiridade. Estes três fenômenos pode (e vão) se inter-relacionar por não serem inseparáveis. O que muda, evidentemente, nas três formas de ouvir a música, é o ouvinte.

Do ponto de vista da psicanálise, o compositor-objeto seria ao mesmo tempo dotado de um pensamento cartesiano e inconsciente. Hisgail (1997) diferencia o pensamento cartesiano – aquele formado conscientemente pela combinação de signos – do pensamento inconsciente – ao qual o interlocutor não tem acesso consciente. Então, no universo musical, a partir do momento que o compositor-objeto escolhe palavras, batidas e melodias para sua música de maneira cartesiana, ele deixa transparecer seu pensamento inconsciente.

Além disso, o objeto é o que gera o signo e a interpretação deste signo, motivo pelo qual, no esquema o objeto pode ser o compositor, que também precisa usar a relação objeto–signo–interpretante para compor. A música surge como materialidade de sua mente de compositor, manifestada por meio da linguagem musical, o signo em si. Na concepção de Peirce (SANTAELLA, 2001), o objeto existe sempre antes de ser criado o signo, mas não importa se o signo pré-existe ao objeto ou vice-versa. Neste ponto, capta-se a ideia de que a música possui vários sentidos diferentes, porque depende de cada interpretante; porém, como a semiótica estuda os signos e suas possíveis convenções, também neste momento aproxima-se a possibilidade de dizer que alguns interpretantes podem ver o mesmo sentido em uma

música ou em um estilo musical. Stefani (1989) defende que a música é também sentida e apreciada pelas convenções sociais, porque a maioria das pessoas compreende os estilos musicais pelo mesmo princípio. Como as pessoas vivem em sociedade, é entendível que se sujeitem a exposições ao mesmo objeto, e, por mais que cada ser tenha sua individualidade e sua própria interpretação, muitas destas são aprendidas, criando-se estereótipos, como a música de restaurante, a música de pobre, a música de dançar, a música de dormir etc.

Por exemplo, a maioria das pessoas que assiste a um filme de terror sabe que o estilo do filme é este pela música que há nas cenas. Quando uma música de outro estilo, engraçada, por exemplo, é colocada na cena, as pessoas esperam ver uma comédia. Assim, as músicas são também fabricadas para criar um sentimento, ficando até mesmo definir se a melodia de suspense só cria medo porque a mente foi estimulada para isto ou se a primeira mente que criou uma música de suspense acredita que este seja um som que causa medo. “Segundo Adorno (2002), a indústria cultural transforma tudo em negócio e exerce um papel específico, qual seja o de portadora de ideologia dominante.” (LUIZ, 2012, 29).

Esta defesa de Adorno nas palavras de Luiz levam a crer que a música causa medo porque foi criada para isto. Pode ser que a música que causa medo parta da própria criação do inconsciente, e não o contrário. Agora, com a ‘fórmula descoberta’, pode ser que a indústria cultural se valha da técnica.

Assim, é como dizer que o compositor (objeto) tem em sua mente, no momento da criação, um signo para levar ao interpretante, que pode entender exatamente o sentido daquele signo pensado pelo objeto. Para isso, seria necessário, também, abordar o sentido de signos e massa, assunto que será tratado mais adiante. A explicação para que pessoas percebam um mesmo tipo de interpretação de um signo, como uma característica cultural, segundo Stefani (1989), se dá pelo fato de a própria música ter sido criada com esse intuito.

Examinando os esquemas elementares que dão forma tanto à palavra como à imagem em movimento e ao gesto, lembramos que a poesia, a música e a dança sempre foram organizadas em nossa civilização com os mesmos módulos rítmico-métricos. (STEFANI, 1989, p. 45)

Tanto é que a linguagem é o motivo pelo qual tantas pessoas de gerações diferentes e em lugares diversos do mundo se conectam com determinada música ou estilo musical (STEFANI, 1989). É neste ponto que Adorno (2002) comenta sobre a relação da música enquanto linguagem com a psicanálise, afirmando que alguns ouvintes optam pelo arcaico para se refugiar ao incômodo do moderno.

4 “QUEM JÁ NASCE FEITO/NÃO SABE DESSE DOM/DE TIRAR SUSTENTO/DA IMAGINAÇÃO”¹⁵ – MÚSICA E PSICANÁLISE

4.1 “THEY CAN'T STOP US/LET 'EM TRY/FOR HEAVY METAL/ WE WOULD DIE!”¹⁶ – A MÚSICA E AS MASSAS

“Ninguém vai a um *show* só para ouvir música ao vivo.” (STEFANI, 1989, p. 29). Segundo o musicista, a qualidade do som ao vivo e gravado, após a criação e tecnologias avançadas, são semelhantes. Então, ir a um *show* para verificar se música tem melhor qualidade ao vivo não é uma ‘desculpa viável’; então, ele defende que as pessoas comparecem a *shows* porque gostam do espetáculo envolvido nele: “[...] o *show* tem qualquer coisa de mágico e o comportamento dos atores e do público tende a se uniformizar em modelos estereotipados” (STEFANI, 1989, p. 29).

Por mais que cada ser humano seja dotado de seus traços, caráter, bagagem e ambiente influenciador, é possível notar que as pessoas, quanto inertes em um ambiente social, adotam comportamentos padronizados / massificados ou simplesmente mudam de comportamento com base em algum acontecimento. Cabe lembrar que, antes de abordar os comportamentos conjuntos, é preciso entender o que ele representa. Um elemento muito importante a ser mencionado é que o comportamento é diferente da personalidade, já que aquele é ‘causável’, modificável e dirigido, enquanto que a personalidade, na visão de muitos teóricos especialistas no assunto (como Jung), é imutável.

Entendendo o sentido de comportamento, é possível relacioná-lo ao pensamento de Le Bon e de Freud sobre o comportamento massificado. Em 1980, Le Bon defendeu sobre o poder das multidões, pois, em busca de um sentido para todas as crenças e velhos pilares derrubados, definiu que estas aparecem como forma de poder, que domina o comportamento das pessoas. Freud (1921), na obra *Psicologia das Massas e Análise do Eu*¹⁷ “O que é, então, uma ‘massa’? O que lhe confere [líder] a capacidade de influenciar a vida mental do indivíduo? Que mudança mental ele infere nos indivíduos?” (FREUD, 1921, p. 4).

¹⁵ Trecho da música *Voo Cego*, de Jorge Vercilo.

¹⁶ Refrão da Música *Die for metal*, da banda de *heavy metal* Manowar. Esta música, nos *shows*, classicamente leva os fãs a ‘seguirem’ as instruções do refrão entusiasmadas (tradução livre): “Mantenha sua cabeça erguida/levante seus punhos para o alto/toque metal mais alto que o inferno/Eles não podem nos parar, deixem-nos tentar/Pelo metal nós morreremos”. Mais em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZiPOywK2O5o>.

¹⁷ Traduzido por Paulo César de Souza (Companhia das Letras, 2012).

Le Bon (1980) defende que, por mais que um indivíduo tenha sua inteligência e caráter, ao ser colocado em um grupo, adota comportamentos coletivos, pensando e agindo da mesma maneira que o restante do grupo, diferentemente do que ele faria se estivesse sozinho – menciona, inclusive, que um indivíduo perde sua inteligência quando está incluso em um grupo. Lembra Freud (1921) que apontar que essa diferença de comportamento existe é tarefa mais simples do que explicar o porquê disso acontecer.

Segundo ambos os autores, o motivo principal das características individuais se apagarem em meio a um grupo dizem respeito ao inconsciente. Le Bon (1980) ressalta que há três motivos pelos quais as pessoas apagam seu comportamento individual para agir num grupo: (i) o sentido de irresponsabilidade por suas ações, (ii) o contágio, quase atuando como uma (iii) hipnose, ou seja, o indivíduo é dominado por outra pessoa sem um motivo aparente, inclusive exaltando o comportamento e também quem o induz a ele.

Para ser considerada uma multidão, na visão de Le Bon (1980), não basta que um grupo esteja reunido sem propósito, mas devem estas pessoas estar ligadas por um motivo psicológico: “Milhares de indivíduos separados podem, em dado momento, sob a influência de certas emoções violentas, por exemplo de um grande acontecimento nacional, adquirir os caracteres de uma multidão psicológica” (LE BON, 1980, p. 11).

Interessante observar que Freud (1921, p. 7) e Le Bon (1980) defendem que os grupos não anseiam a verdade: “exigem ilusões e não podem passar sem elas”, motivo pelo qual não questionam a existência de um chefe; pelo contrário, buscam essa liderança e submetem-se a qualquer um que indique a si próprio como chefe. Em um *show*, o chefe é aquele grande outro representado pela banda, pelo cantor, por um integrante da banda, enfim, por alguém eleito pelo espectador, até mesmo a plateia pode ser aquele grande outro para alguém em um show.

Freud (1921) menciona Le Bon (1980), concorda com muitos trechos de sua análise, porém afirma que o estudioso não explica o principal: por que as pessoas se comportam de maneira não inteligente em grupos? Por que elas perdem sua personalidade? Segundo o psicanalista, o motivo encontra-se, principalmente, na libido – a que une e, ao mesmo, mescla harmonia do grupo com separação do mesmo. A ideia que mantém um grupo unido é a existência de ‘uma cabeça’, ‘algo superior’, que une e ama todas as pessoas. Para Freud (1921), qualquer relação emocional íntima entre duas ou mais pessoas somente perdura se houver aversão e hostilidade.

As celebrações acontecem com sucesso quando há grupos de pessoas. Como Freud (1921) defende que, onde há um grupo, necessariamente nascerá um líder, então, em um *show* musical também se identificam os líderes, restando a dúvida se o líder é a música, o estilo, a

banda, o cantor ou a pulsão. Para Stefani (1989), a banda são os atores e no momento do *show* ocorre o espetáculo, sendo que determinadas músicas exprimem ou fazem exprimir um sentimento que geralmente é compactuado com a massa. Cita como exemplo os integrantes de uma banda de *hard rock*, que afirmam tocar este tipo de música porque conseguem “por pra fora” toda raiva que têm guardada.

Imagine um *show* de *rock* onde os instrumentistas estejam sentados, com as partituras abertas na frente, todos sérios e concentrados na leitura... [...] O *show* de *rock* é um gesto comunitário, uma festa, um rito onde todos celebram a música e onde a própria música não poderia deixar de ter esse caráter envolvente, ritual, de celebração. (STEFANI, 1989, p. 29).

Quanto a isto, Santaella (2004) lembra que a música causa emoção nas pessoas não somente por ser uma música, mas que as convenções culturais são responsáveis por projetar alguns rótulos musicais. Daí um indicativo da clínica da cultura. O fato é que, finaliza Stefani (1989, p. 31), “Qualquer que seja nosso comportamento diante da música, de alguma maneira nos apropriamos dela”.

Le Bon (1980, p. 21) diz: “Uma multidão não precisa de ser numerosa para que seja destruída a sua faculdade de ver as coisas corretamente e para que os fatos reais sejam substituídos por alucinações sem qualquer relação com eles”.

Agrupados em multidão, não hesitaram, influenciados por alguns chefes, em mandar para a guilhotina indivíduos manifestamente inocentes; mais ainda, contrariamente a todos os seus interesses, renunciaram à própria inviolabilidade e dizimaram-se. Não é apenas pelos seus atos que o indivíduo em multidão se torna diferente de si próprio. Já antes de ter perdido toda a independência, as suas ideias e os seus sentimentos se tinham transformado, fazendo do avarento um pródigo, do cético um crente, do homem honesto um criminoso, do covarde um herói. (LE BON, 1980, p. 15).

Quando à união das pessoas em torno de um estilo musical, demonstrando uma tendência a gostar daquele som, Stefani (1989) explica que isso se dá pela mencionada formação musical dos estilos, os quais foram melódica e ritmicamente programados para as funções a que se prestavam:

[...] a festa, com suas formas e estilos, reencontráveis nos discursos e na poesia, na arquitetura e nos enfeites, nas insígnias visuais e nos jogos; no exercício técnico manual e o virtuosismo com o cunho de espetáculo, com suas regras (repetições, alternâncias, suspensões); o rito religioso, com suas exigências de tempo, espaço, palavra e ação.

Todos estes exemplos são, segundo Stefani (1989, p. 72), criados para atender a determinadas funções sociais. No caso da música Barroca, por exemplo, o intuito da música

era comunicar às massas imagens de ordem, potência, hierarquia, poder, autoridade e outras características ideológicas da Igreja Católica. O musicista e semiólogo defende ainda que a música exerce pressão sobre as pessoas, sendo ela usada para estimular comportamentos, em práticas religiosas, terapêuticas, atuando como “molde, dentro do qual se forja, segundo os padrões como se deseja, o comportamento dos ‘sujeitos’”. (STEFANI, 1989, p. 127).

Os gregos acreditavam que a música tinha o poder de invocar estados de espírito (STEFANI, 1989). Desde sempre, as músicas tiveram o poder de unir pessoas em torno de um objetivo comum. A maior prova disto está nas músicas cantadas nas igrejas ou em castelos da nobreza, onde festas eram realizadas para um determinado grupo de pessoas. Até hoje, a música move milhões de pessoas em torno de objetivos aparentemente comuns. Na lista dos maiores eventos de todos os tempos, constam sempre eventos musicais ou que envolvem alguma música. A Copa do mundo, por exemplo, sempre possui um hino de abertura; as olimpíadas, além dos hinos, possuem modalidades que usam a música como elemento-base para o esporte; os países, por si só, possuem hinos que os representam. A música, como se observa, fala muito mais das massas do que se percebe.

O maior evento de música eletrônica do mundo, o *Tomorrow Land*, começou reunindo 20 mil pessoas e, em 2014, contou com 400 mil ingressos vendidos (TOMORROW LAND, 2016). São inúmeros os exemplos de festivais que contam com milhares de pessoas. A indústria fonográfica, em 2013, voltou a ter alta de faturamento, algo com que não contava há muito tempo – desde 1999, havia decaído e, em 2013, cresceu tímidos 0,3% (INDÚSTRIA FONOGRAFICA,... 2013). Um dos motivos para a queda era a pirataria e o do crescimento foi a oportunidade identificada pelas gravadoras de vender músicas no meio digital por um preço mais barato. Estes são alguns exemplos de como a música une massas e movimenta um mercado que parece nunca ter fim. Tanto que Luiz (2012, p. 28), questiona: “O que faz uma banda ou um(a) cantor(a) vender um, dois ou três milhões de cópias?”.

Para responder à tal pergunta, além de comentar sobre a música industrial, usa os ensinamentos de Lazarsfeld e Merton (1969)¹⁸ sobre o gosto musical e estético para questionar se realmente a população tem hoje um gosto ou se é estimulada a tê-lo. A partir daí realiza a separação entre música que se aprecia e música que se ensinou a apreciar – música produzida e música refinada.

Aqui, abre-se um parêntese para discutir que é tênue a linha que delimita o ‘bom gosto’ do ‘mau gosto’, visto que, como o próprio conceito já diz, é um gosto, e é difícil

¹⁸ LAZARSELD, F. Paul; MERTON, K. Robert. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Saga, 1969.

tecnicamente afirmar que uma música é boa ou ruim apenas com base em um juízo de valor. Há quem consiga defender que as construções musicais mais complexas são representantes de uma boa música – como é o caso das composições clássicas e da banda de rock *Rush*, por exemplo, tida por muitos como uma lenda do estilo de *rock* progressivo – e que a má música é aquela que usa poucos recursos de acordes, poesia, ritmos etc.

Observa-se, então, que a avaliação entre a boa e a má música tem relação com sua complexidade para alguns, sendo que há pessoas que consideram o *funk* brasileiro como uma categoria musical ruim – por apresentar poucos recursos melódicos e harmônicos e uma letra pouco poética – e as que defendem que o *funk* brasileiro é uma boa música, porque faz dançar e representa a voz de pessoas que não tinham como se expressar socialmente. É um trabalho que se pode chamar de perigoso tentar classificar as músicas em boas e ruins, e seria necessária uma lei ou regra para comprovar que um estilo musical pode ser considerado melhor que outro – o que talvez não fosse possível.

Parece até mesmo ser desprovida de julgamentos técnicos qualquer análise deste tipo, correndo o risco de, se realizada, ser injusta tal como fizeram os jesuítas ao considerar a música de negros como dignas de penas severas por não estarem adequadas à realidade do europeu. Justamente por este motivo este trabalho busca compreender a relação do estilo musical com o inconsciente, em vez de tentar discutir se uma música é boa ou ruim ou que rumos as músicas brasileira tomaram¹⁹.

Cabe comentar, do estudo de massas de Luiz (2012), que o autor atenta a um dado importante: por que pessoas que não viveram em determinadas épocas são muito fãs de estilos musicais delas? “Quem é o sujeito, psicologicamente falando, que consegue se desprender dessa massificação e descobre ou assume mais rapidamente a ‘personalidade’ do seu gosto musical?” (LUIZ, 2012, p. 30). O que Luiz (2012) tenta questionar é até que ponto a massa faz o sujeito ou sujeito faz a massa; será que uma pessoa passa a frequentar shows e ouvir determinado estilo musical porque se identifica com a música inconscientemente ou porque gostaria de se parecer com alguém que ali frequenta?

Um fenômeno recente bastante discutido por fãs musicais são os personagens conhecidos como *posers*. Termo moderno, o *poser* é aquele ‘falso fã’ de alguma coisa, que usa roupas relacionadas e adota comportamentos e estilos que não condizem exatamente com

¹⁹ Quanto a este gosto musical, cabe citar que existem vários estudos ao redor do mundo atrelando a personalidade ao gosto estético, como Sam Gosling, o qual realizou um estudo sobre arte e personalidade e constatou que é possível tirar conclusões sobre as pessoas de acordo com seu gosto estético (GELITZ, 2014). Este estudo especificamente foi mencionado porque Gosling afirmou não ser possível compreender profundamente algumas pessoas pela música e pela história em quadrinhos, confirmando a complexidade que é tratar de música e psicologia/psicanálise.

o que pessoa vive, mas com algo que ela gostaria de representar, para participar de um grupo. Isto é um fenômeno moderno justamente por ser influenciado pelas mídias, pois o movimento narcísico das mídias sociais, principalmente, ditou comportamentos que são vistos como ideias por muitas pessoas – as quais adotam personagens sociais.

É necessário mencionar o fenômeno do *poser* porque ele mais do que nunca mostra o poder da massa sobre as pessoas e seus comportamentos. Existem *sites* especializados em músicas, como o *Whiplash*, que dão dicas de como se tornar um roqueiro *poser*. De maneira irônica, o *site* divulga 100 dicas para se tornar um *poser*, e a primeira delas é: “Em primeiro lugar, *poser* é modista por natureza, então faça tudo o que estiver na moda.” (MONTEIRO, 2011, sp). O texto de Freud sobre as psicologias das massas relaciona este comportamento à identificação: “A identificação é conhecida pela psicanálise como a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa.” (FREUD, 2011, p. 60).

E então se aborda um tema muito relevante na análise das massas, que é o papel do pai no sentido freudiano. “Um menino mostrará interesse especial pelo pai; gostaria de crescer como ele, ser como ele e tomar seu lugar em tudo. [...]” (FREUD, 2011, p. 60). O pai, menciona Freud, é a voz que comanda, que determina um modelo, e com a qual o filho quer criar uma identificação e, depois, tomar seu lugar. O *poser* ou qualquer outro ouvinte de determinado estilo teria a voz da música como o pai, querendo ser como ela ou então tê-la. Seria um complexo de Édipo direcionado à música, um desejo hostil e libidinoso do ouvinte tomar o lugar da música.

Esta relação fica mais claramente explicada quanto Freud, na mesma obra (FREUD, 2011, p. 61), cita o exemplo da garota que começa a tossir como a mãe, representando um sintoma neurótico, pois pretende tomar o lugar da mãe; “e o sintoma expressa seu amor objetual pelo pai, ocasionando realização, sob a influência do sentimento de culpa, de seu desejo de assumir o lugar da mãe: [...]”. Comenta, então, que esta identificação que pretende tomar o lugar do pai ou da mãe é a completa representação da histeria. Por outro lado, Freud defende que esta imitação pode não ser apenas uma vontade de tomar um lugar, mas uma identificação:

Ou, por outro lado, o sintoma pode ser o mesmo que o da pessoa que é amada; assim, por exemplo, Dora imitava a tosse do pai. Nesse caso, só podemos descrever o estado de coisas dizendo que a identificação apareceu no lugar da escolha de objeto e que a escolha de objeto regrediu para a identificação. (FREUD, 2011, p. 61).

Estes dois sintomas – histeria e identificação – são os comportamentos que podem ser encontrados nas massas que gostam de determinado estilo musical. Quanto à histeria, na obra *Alguns comentários sobre o Conceito de Inconsciente em Psicanálise*, Freud (1912) comenta que o inconsciente histérico está recheado de representações psíquicas, as quais são trazidas à tona pela hipnose. Esta histeria de estar em um grupo, tomando as mesmas atitudes que ele, faz parte desta hipnose que dominam as representações inconscientes. As fotos a seguir, que mostram momentos de *shows* em que pessoas fazem todas os mesmos gestos, mostram a histeria em torno de um ideal comum:



Figura 2 – Foto do *Show* da banda Manowar, de *heavy metal*, no momento em que a música diz “*Raise your fist up in the air*”

Fonte: MANOWAR, 2013.

Previamente supondo, o profundo fã de um estilo musical poderia ser alguém que se liga emocionalmente à música ou à banda, enquanto que o *poser* é o histérico que gostaria de estar no lugar do fã ou da banda, mas se identifica com o fã por talvez criar laços emocionais com ele. O fã adota o primeiro passo da identificação: a emoção; é a forma mais primitiva.

[...] freqüentemente acontece que, sob as condições em que os sintomas são construídos, ou seja, onde há repressão e os mecanismos do inconsciente são dominantes, a escolha de objeto retroaja para a identificação: o ego assume as características do objeto. É de notar que, nessas identificações, o ego às vezes copia a pessoa que não é amada e, outras, a que é. Deve também causar-nos estranheza que em ambos os casos a identificação seja parcial e extremamente limitada, tomando emprestado apenas um traço isolado da pessoa que é objeto dela. (FREUD, 2011, p. 62).

Esta afirmação de Freud demonstra porque determinados grupos ou pessoas se identificam com estilos musicais diferentes, mesmo sendo pessoas diferentes, pois há traços

de identificação, que são revelados pelo inconsciente, que fazem com que o ego queria copiar a pessoa admirada ou tomar seu lugar. É, com Freud define, um sinal de coincidência entre os egos, mesmo que cada indivíduo seja de uma realidade diferente.

A música que une massas em torno de si representa esta histeria coletiva, assim como de torcedores fanáticos de futebol, manifestações políticas, passeatas, cultos religiosos (LUIZ, 2012). “Seja ela pacífica ou agressiva, a figura da massa ganha uma importância fundamental na representação que um sujeito faz de si mesmo” (LUIZ, 2012, p. 31). Porém, como menciona o próprio nome da obra de Freud, o tema em estudo era a psicologia das massas e análise do eu, indicando que pelas massas é possível conhecer o individual. “Daí a ideia de que pessoas completamente diferentes podem gostar do(a) mesmo(a) cantor(a) por razões semelhantes, pois, da mesma forma que música provoca sensações e sentimentos diversos” (LUIZ, 2012, p. 32), as pessoas podem ser provadas por estas sensações de diferentes maneiras.

Já na Antiguidade, os gregos reconheciam a música como uma forma de afeto: “A música já aparece inteira nesse efeito de liquidação dos afetos que nela se reconhece desde a Antigüidade, e que deu margem a uma medicina baseada na correspondência entre os estilos musicais e os estilos de sensibilidade;” (KAUFFMANN, 1996, sp). Completa Kauffmann defendendo que a música afeta duplamente o ser humano, pois toca os sentimentos e também traduz a linguagem do inconsciente:

[...] tudo isso só faz atestar o duplo poder da música: tornar manifesta a esfera dos sentimentos, referindo-a, por conseguinte, a uma possível tradução na linguagem, e revelar o fundo primitivo de onde eles provêm, justamente aquele que dota a música da magia dionisíaca que todos concordam em lhe reconhecer, e que um autor como Nietzsche tão bem evidenciou. (KAUFFMANN, 1996, sp).

A identificação de um fã com determinado estilo musical representa até mesmo as conjecturas de Freud sobre o amor. “Sabe-se que as primitivas tendências ‘sensuais’ permanecem mais ou menos intensamente preservadas no inconsciente, de maneira que, em certo sentido, a totalidade da corrente original continua a existir.” (FREUD, 2011, p. 63). O sentimento que o ouvinte tem por determinada música assemelha-se ao amor porque é também uma forma primitiva de identificação de suas emoções inconscientes com uma música.

4.2 “NÃO EXISTIRIA SOM SE NÃO HOUVESSE O SILÊNCIO”²⁰ – VOZ NA MÚSICA

A música sempre é linguagem, seja ela falada ou não. Isto porque toda arte é simbólica, e todo simbólico possui uma linguagem. Mas, como bem lembra Sekeff (2010), por mais que o simbólico incite o pensamento de que existe um significante e um significado, a música não parece ser dotada deste significado, mas de um sentido. Outro autor que comenta sobre essa a música sem somente um amontoado de possíveis linguagens caso sejam considerados apenas seus significantes é Martinho (2012). O autor diz que, mesmo sendo ambas linguagens – voz e música –, o significante isolados que compõem as duas linguagens não têm sentido:

O significante não tem o mínimo sentido; o mesmo acontece com o dó, ré, mi. O sentir corporal e o sentido mental não preexistem ao fonema, à letra e à nota de música, são consequências deles. Isto esclarece o problema que Freud levantava no seu Moisés, a saber, de onde a música surte o seu efeito? Pois bem, podemos agora dizer que ela surte efeito a partir da ação do signo musical sobre o organismo físico e psíquico. (MARTINHO, 2012, p. 9).

Neste trabalho, considera-se a música instrumental como a que não pode não ser provida de voz (melodia, harmonia, ritmo etc.), mas por não ser composta por fala. A música com voz, no entanto, é aquela que possui falas, uma letra, o que a torna um conjunto maior de ser analisado, já que une voz, um método pessoal de se comunicar com alguém; palavra, um meio de comunicação; e música, que depende de melodia, ritmo, representações, objetos sonoros etc. (STEFANI, 1989).

No Seminário VII, sobre *A ética na Psicanálise*, Lacan postula: “qual é a importância da fala?” (1986, p. 29). Relaciona, logo em seguida, a fala como uma máscara, “um alibi da tentativa de penetrar o problema” (LACAN, 1986, p. 29). Apesar de estar falando de ética e relacionando a ética à fala, é perceptível que a ideia do psicanalista é dar à fala uma responsabilidade. Na música, a fala é expressa pelo canto. Assim, “o canto é a confluência ou a síntese de três dimensões: a voz, a palavra, a música” (STEFANI, 1989, p. 22).

Os autores que se dispõem a estudar a relação da música com a mente diferenciam a música instrumental da cantada justamente pelo tipo de impacto que cada uma pode provocar. Para SEKEFF (2010), por exemplo, quando, ao ouvir uma música instrumental, o sujeito sente-se falar consigo mesmo ou ter voz no mundo, a música age como um analista. Vivès

²⁰ Verso da música *Certas coisas*, de Lulu Santos.

(2012), por sua vez, defende que a pulsão invocante precisa ter um endereço; assim, o silêncio que há na música sem letra, a qual é escutada pelo sujeito, faz um laço com o ouvinte – pois, enquanto sente ter voz por meio da música que escuta, a música que nada fala cria um laço com esse ouvinte, a partir de onde se tem um discurso. “A partir daí, esse discurso sem fala se torna o meio de dar crédito a esse Outro em mim” (VIVÈS, 2012, p. 23).

A música instrumental pode ser comparada com o papel do analista porque, mesmo sem palavras, o ouvinte aceita estar em um papel de silêncio: “é preciso que alguém aceite estar em posição de receber o que ele diz num silêncio que não é simples ausência de linguagem” (VIVÈS, 2012, p. 23). O papel do analista é o mesmo da música instrumental, pois esta, apesar de estar ‘em silêncio’, ainda assim participa do discurso do interlocutor. “A compreensão da voz como algo potencialmente silencioso nos faz perceber o que está em jogo no discurso sem fala, bem como definir determinado tipo de silêncio” (VIVÈS, 2012, p. 15).

O silêncio da música clássica, que não apresenta voz, mas combinações harmônicas. Esse não silêncio é um silêncio mais silencioso que o silêncio”. Assim, o silêncio da fala permite várias falas do ponto de vista do ouvinte. É quando o sujeito encontra a própria voz e se insere nas vozes do mundo. Como bem define Vivès (2012, p. 25), a voz silenciosa é um “puro chamado a tornar-se”.

Para SEKEFF (2010), como a música é sempre uma forma de expressão, por ser considerada uma linguagem que não tem foco no significado, a música sem voz está no campo do indizível, cerceado pela relação do simbólico com o imaginário. Mas não é somente a música clássica instrumental que não possui uma letra ou voz. A música eletrônica, de discoteca, muitas vezes também apresenta esta característica. Sua intenção não é exatamente ser ouvida, mas fazer dançar (STEFANI, 1989). “A atenção nesse caso está totalmente desobrigada de concentrar-se, e pode então inventar novos modos de apropriar-se do termo ‘livre’ [...]” (STEFANI, 1989, p. 26).

A ideia é que a música eletrônica deve penetrar no corpo e envolvê-lo, motivo pelo qual essa música é tocada tão alta, pois se concentra nas batidas e nos efeitos sonoros. Quanto a isto, Vivès (2012) ressalta também o poder simbólico que há na música que não possui voz, “A compreensão da voz como algo potencialmente silencioso nos faz perceber o que está em jogo no discurso sem fala, bem como definir o tipo de silêncio” (VIVÈS, 2012, p. 15).

Mas para que exista a música com voz, é necessário que se parta de seu silêncio. Segundo Stefani (1989), é pela escolha da melodia, das palavras corretas e da entonação da voz que os três elementos parecem apenas um, tendo o poder de tocar o ouvinte como uma droga ou uma terapia. “Acima de tudo, é a voz que nos confirma o gênero: não é uma voz que

canta uma canção, mas um tipo de fala, uma ‘recitação’ que, independentemente do que diz, em tom inexpressivo, entretém as pessoas sem maiores compromissos” (STEFANI, 1989, p. 27).

Assim como Lacan (1955-56) afirmou que a voz não era apenas um discurso acústico, mas algo que deixava uma ‘mensagem’ por trás de seu real sentido, Vivès (2012) corrobora a teoria de Lacan ao defender que a música com voz é um agente parasitário, sendo que a voz na música perde seu sentido acústico para fazer parte de um todo, que torna a voz imperceptível para a busca de um gozo estético. Defende:

O canto, a música, o que se poderia chamar aqui de lirismo, sempre são interferências da enunciação linguageira, cujo efeito é tornar a voz opaca para que ela seja percebida, na maior parte das vezes, como um objeto estético a ser apreciado. (VIVÉS, 2012, p. 14).

O que Vivès tenta demonstrar com esta defesa é que a voz perde sua característica de ser enunciativa, de ser um elemento na música que passa uma mensagem, mas representa um objeto estético, tal como a cor ‘viva’ em um quadro. Tanto na música quanto na fala, a voz tem papel complementar ao que realmente se quer transmitir com aquela mensagem, entonação ou melodia. Stefani (1989, p. 42) caminha na mesma direção quando afirma: “Quando falamos, não usamos somente o código, que é a língua, mas o tom da voz e o modo de pronunciar, a expressão do rosto e os gestos”.

A voz na música tem a função de confirmar seu gênero e não apenas ser o canto de uma canção, mas uma fala, uma mensagem dirigida ao interpretante. Quanto à particularidade da voz, Stefani (1989) lembra que a voz é muito pessoal e, por conta disto, é sua imagem sonora. Quando Kauffmann (1996) explica que algum paciente que insiste em seu ‘tom’ porque se reconhece parte de sua própria voz, ele tenta dizer que o ouvinte atua em um processo inconsciente de identificar o Outro, constituindo-se em relação a ele. Seria o papel da música em relação ao seu ouvinte, transformando-se, por uma voz, no Outro com o qual o sujeito cria identificação. Cita como exemplo o poder do canto da sereia, que seduz o ouvinte pela voz, voz esta que somente é aceita pelo ouvinte quando é a mesma que ele costumava ouvir, uma voz específica, a voz primeira.

A voz da música é uma forma de identificação do sujeito com a *la langue*, não exatamente em timbre, ritmo ou entonação, mas com o que esta *la langue* representava. Tanto que Kauffmann (1996, sp) complementa:

A música expõe, assim, o paradoxo de gerar a comunicação aquém das palavras e na saudade comum de um gozo definitivamente perdido, posteriormente relacionado com o modelo materno, e, inversamente, de reduzir a comunicação ao silêncio autístico da escuta, posteriormente relacionado com o narcisismo ou com a satisfação auto-erótica (S. Pfeifer).

O sujeito procura na música o mesmo prazer erótico que encontrava ao ouvir a *la langue*, o mesmo tipo de satisfação, “na qual a voz ouvida constituiu o único traço distintivo de seu universo, traço cujas primeiras modulações ele já podia discernir nesse estágio de *infans*.” (KAUFFMANN, 1996, sp). Esta hipótese da *la langue* é também pensada por Kauffmann (1996), que cita Lacan para confirmar que a voz faz parte da formação do eu.

Martinho (2012) realiza uma discussão interessante sobre o fato da voz na música, relembando que há quem defenda que a música é a verdadeira linguagem, até mesmo antes da fala, mas discorda dessa defesa por acreditar que a música é composta por linguagem.

Contra aqueles que colocam a música na Origem das origens, que veem nela a manifestação da essência metafísica das coisas, da Vontade (Schopenhauer), do delírio de Dionísio (Nietzsche) e outras balelas, lembro, ainda, que o único ente vivo com capacidade para compor, tocar um instrumento e escutar verdadeiramente música é aquele que Aristóteles definiu como *zoon logon*, o animal falante. (MARTINHO, 2012, p. 8).

Continua sua defesa ao apontar que a música, quando possui uma letra, precisa da composição da linguagem para existir, sendo que a linguagem musical é dotada de outros atributos que a fazem ter característica de ritmo, melodia, estilo etc.; assim, a letra da música nem sempre é necessária. A música pode existir por si só, sem voz (MARTINHO, 2012). Aqui, no entanto, a reflexão necessária é de que, apesar de a linguagem não ser uma música, ela é composta de vários elementos musicais. Os acentos (agudo, grave e circunflexo) da língua portuguesa nada mais são do que tons de uma palavra, enquanto que a separação silábica é o ritmo. Cada língua tem uma melodia, um ritmo.

Todos estes apontamentos levam à reflexão sobre os vários estilos musicais que são ouvidos massivamente no Brasil. A voz na música, mesmo que represente um estilo, um sentimento, uma emoção, ou então queira afirmar o verdadeiro sentido que o compositor quis dar a ela, ainda assim, na maioria das vezes, ela é coadjuvante; segundo plano. Mas em alguns casos, a voz é o elemento mais importante da música. Um ouvinte sabe, inclusive, pelo tipo de voz que canta, qual é o estilo a que pertence aquela música, como é o caso do sertanejo. As vozes dos cantores sertanejos são geralmente com vibratos e mais agudas, e também as dos cantores de *rock*, muitas vezes, o são (sem o vibrato).

Além dos aspectos técnicos envolvidos na melodia, os refrãos das músicas sertanejas possuem mais palavras por notas, geralmente, enquanto que as palavras dos *rocks* são longas. Enquanto que os *rocks* usam muitas palavras para passar o tom de agressividade da música (“Eu presto atenção no que eles dizem, mas eles não dizem nada”), quando fazem música sobre reflexão usam menos palavras dentro de um mesmo tempo e as repetem (“*Dream on, dream on, dream on*”); no sertanejo, ao contrário, o romantismo é por meio de muitas palavras (“E nessa loucura de dizer que não te quero...”), enquanto que a agressividade acompanha ritmos mais lentos e notas mais longas (“Agora chooooooora”).

A voz é demarcante de um estilo. Não é incomum, por exemplo, ouvir que o vocalista Serj Tankian, do grupo de *hard rock* System of a Down, não tem voz de roqueiro, mas de música de tenor. Mas, quando aplicada a um ritmo e ao conjunto, torna-se um rock diferente. Stefani (1989, p. 27) lembra: “[...] acima de tudo, é a voz que nos confirma o gênero: não é uma voz que canta uma canção, mas um tipo de fala, uma recitação [...]”.

Mas não é todo estilo que faz isto com a música. Por exemplo, nas atuais modalidades de *funk* brasileiro, a batida muitas vezes é igual ou muito parecida em todas as músicas, sendo a letra colocada mais importante que a própria batida; assim também acontece com o *rap*, que coloca a batida em segundo plano e foca na mensagem que se deseja passar.

As notas musicais nada representam se não forem inseridas em uma escala ou em uma sequência de acordes e cifras. O mesmo papel tem a voz na música: ela nada representa se não tiver relação com o significante da música. Assim surgem os estilos musicais.

4.3 “MINHA CABEÇA TALVEZ FAÇA AS PAZES ASSIM”²¹ – MAS O QUE TEM A MÚSICA COM A PSICANÁLISE?

Estudar a relação entre música e psicanálise, apesar de não ser um tema tão amplamente pesquisado como outros universais – amor, por exemplo – não é uma atividade recente. Em 1917, Frieda Teller dedicou-se a esta relação, abordando música e fantasia, em um artigo intitulado “Musikgenuss und Phantasie” e publicado pela *Revista Imago*. Segundo Frieda (1917), a música teria um duplo poder sobre o ouvinte: emocional (estimulando fantasias eróticas) e captador de nosso inconsciente (abandono no mundo exterior e submissão

²¹ Verso da música *Pelas Tabelas*, de Chico Buarque (1971).

e regressão alucinatória). Conta Martinho (2012), em um trabalho sobre as intersecções entre música e psicanálise – que descobriu anos mais tarde que, na verdade, apesar de pouco ter mencionado, Lacan tentara estudar a música. “Sei hoje que ele se interessou pela criação musical, e que assistiu a vários concertos dos compositores que desafiavam a música da época (Boulez, Berio, Stockhausen, etc.)”. (MARTINHO, 2012, p. 2).

Não à toa, existem muitos tratamentos psicológicos que se dão por meio de musicoterapia. Bañol (1993) dedica uma obra inteira à biomúsica e a coloca como uma forma de melhorar os comportamentos em sociedade. Partindo do relaxamento para a possível explicação de que *rock* cria problemas para o coração, cita ainda exemplos de estudos que comprovam que a música cura, por meio do acesso a elementos fisiológicos, mas também pelo toque ao inconsciente, em uma ação psicoacústica.

Dois temas subjetivos e, talvez por esta semelhança, relacionados. Mas são poucos os que se atrevem a associar os dois assuntos, talvez, justamente, pelo não dizível que há neste casamento. O ponto de interlocução entre as duas disciplinas encontra-se justamente no inconsciente. Seria a música uma forma de tocá-lo? O que teria um tema a ver com outro? Seria assim tão simples dizer que o inconsciente, campo tão vasto da psique humana, explica a relação entre as duas matérias?

Se aqui começássemos com a assertiva de Freud (1908), em *Escritores criativos e Devaneios*, sobre os artistas serem capazes de presentificar o inconsciente por meio da arte, já seria possível finalizar o estudo afirmando que a relação é totalmente possível. Porém, a ideia é aprofundar como essa interlocução se dá e prosseguir com aquilo que Freud teve medo e com o que Lacan deixou para segundo plano.

Alguns autores buscaram entender esta relação entre Música e Psicanálise e conseguiram algum resultado. Maria de Lourdes Sekeff, por exemplo, na obra *Música, estética da subjetivação*, concluiu que música e psicanálise possuem relação em sua subjetividade, a qual se encontra no inconsciente: “Muito embora esses dois universos tenham seus próprios princípios, objetivos e finalidades, tem-se aí a imantização de uma interlocução infiltrada pelo inconsciente, possibilitando estabelecer uma aproximação nessa barra” (SEKEFF, 2010, p. 148).

Para a autora, a maneira mais fácil defender que a música toca o inconsciente se dá pelo trabalho de Beethoven, que, mesmo surdo, foi capaz de compor melodias harmonicamente estruturadas e com arranjos que até hoje impressionam e encantam ouvintes. Não se pode desconsiderar seu conhecimento musical, capaz de compor melodias apenas pela combinação harmônica de notas e escalas por partituras, mas, como teria Beethoven certeza

de que aquilo era prazerosamente audível? De onde sairia a combinação que ninguém mais ousou fazer?

Quanto a esse poder da música e dos estilos, Kauffmann (1996) comenta que “A música já aparece inteira nesse efeito de liquidação dos afetos que nela se reconhece desde a Antigüidade, e que deu margem a uma medicina baseada na correspondência entre os estilos musicais e os estilos de sensibilidade”. Este excerto é também continuado nos estudos de Renato Mezan (2011), que relaciona os estilos musicais com traços psicanalíticos.

Como já apontado no capítulo de história da música, quando de sua criação, a música era tida como a forma mais sublime de arte, inatingível, a mais difícil e a mais admirada – lado a lado com a literatura, motivo pelo qual durante o século XIV foi proibida pela Igreja Católica por ‘evocar espíritos’ (KAUFFMANN, 1996). Parece que a música sempre teve o poder de fazer transcender e de permitir que o não explicável viesse à tona, escapulindo “do âmbito do domínio racional” (KAUFFMANN, 1996, sp). O musicista e professor de Semiologia na Universidade de Bolonha, Gino Stefani (1989, p. 31), resume: “qualquer que seja nosso comportamento diante da música, de alguma maneira nos apropriamos dela.”

Como estudado no capítulo a respeito de música, sabe-se que ela é uma conjunção de signos. Os signos, por sua vez, são arbitrários, ou seja, dependem de um interpretante que o analise e, por este motivo, pode ter vários ‘significados’ diferentes. Se os signos são arbitrários e as músicas são compostas por signos, então se entende que as músicas possuem interpretações arbitrárias, que dependem de cada indivíduo. Porém, essa arbitrariedade parece ser comum em grupos que gostam do mesmo estilo musical, perdendo então a música a um pouco de sua qualidade de arbitrariedade quando estão nas massas.

4.4 “*I CAN'T GET NO SATISFACTION*”²² – MÚSICA COMO PULSÃO

O próprio título deste item, que traz uma música da banda de *rock Rolling Stones*, resume bem o que a música não traz, em tradução livre “Não consigo ficar satisfeito/Não consigo ficar satisfeito/Porque eu tento, e tento, e tento/Não consigo ficar satisfeito”, e o que é a pulsão, principalmente da música.

²² Trecho da música *Satisfaction*, de Rolling Stones.

Kaufmann (1996) escreveu um breve artigo sobre a relação da música com a psicanálise e começou afirmando que Freud não a havia estudado porque não poderia captar de onde ela surtia efeito. “Para apreciar as obras de arte, é-lhe preciso conhecer a intenção (*Absicht*) do artista, e, nesse mesmo artigo, Freud parece lamentar que essa intenção não possa traduzir-se em palavras, como as outras manifestações da vida psíquica.” Usa para explicar sua teoria um texto em que Freud diz ser preciso, antes de adivinhar a intenção do artista – ou seja, entender alguma obra de arte – descobrir o sentido e o conteúdo da mesma e, para isso, a obra de arte deveria ser interpretada e o motivo pelo qual ela emociona faria sentido.

Mais um dos que tentaram estabelecer a relação entre a música a psicanálise, Kauffmann (1996) pergunta-se se foi por este motivo que Freud deixou de estudar a música, já que escapou às análises e confirma esta suposição pelos próprios escritos de Freud (*apud* SEKEFF, 2010), quando o mesmo diz que possui uma “Disposição racionalista, ou talvez analítica”, que não o permitia entender o universo musical. Porém, por que ele conseguiu fazer isto com a arte e com a literatura?

Na concepção de Freud (1915), em *Pulsão e destinos da pulsão*, a pulsão é um estímulo para o psíquico, representada por uma força libidinal, que não age de forma momentânea, mas constante; é a relação entre necessidade e satisfação, sendo que o verdadeiro significado desta necessidade somente pode ser explicado pelo inconsciente: “Daí podemos deduzir uma de suas outras marcas distintivas, isto é, que mesmo as ações de fuga não conseguem eliminá-la, ela é irremovível” (FREUD, 1915, p. 147). Enquanto isso, a satisfação verdadeira não acontece – apenas é contornada; se ocorre, é o que se chama de gozo.

Como esta satisfação não pode ser alcançada – não por não estar disponível, mas por não existir uma forma de desejo constante – ocorre o momento de prazer e desprazer. É nessa premissa que a pulsão é baseada. “[...] a sensação de desprazer está sem dúvida relacionada com um aumento dos estímulos, assim como a sensação de prazer se relaciona com uma redução destes” (FREUD, 1915, p. 148). Esta sensação de prazer e desprazer atua da seguinte maneira: o sujeito recebe um objeto externo, recolhe para seu *Eu*, introjeta tudo que possa ser desprazer e expelle de si.

Se a pulsão é uma fonte de libido, que tem como destino um objeto, o qual pode ser dotado de três atributos: *drang*²³, finalidade e objeto, e a música é o objeto, então a música seria uma satisfação libidinal para quem a aprecia. Ficaria mais fácil compreender tentando

²³ *Drang* é o impulso da pulsão, a pressão, conforme será tratado mais adiante.

pensar responder às seguintes perguntas: por que ouvir uma música somente não basta para quem gosta de música? Porque ela não é como um copo de água, que mata a sede: ela é um desejo, ela é mais do que necessidade. Isso é explicado por Freud (1915, p. 148), quando diz: “Embora a meta final de toda pulsão seja sempre a mesma, são diversos os caminhos que podem conduzir a essa meta” (FREUD, 1915, p. 148). Quem ouve uma música que ouvir outra, e mais uma, e outra, ou até mesmo ouvir sempre a mesma música, muitas vezes seguidas, até sentir-se perto do gozo, e então, retornar.

Por meio dessa explicação, fica mais fácil compreender a falta pelo excesso, mencionada por Hisgail (1997), já que o objeto da pulsão é sempre uma falta. Mesmo ouvindo muitas a música (excesso), ainda assim não se consegue obter seu desejo (falta); se ele fosse atingido, ouvir apenas uma música seria suficiente para qualquer necessidade ser satisfeita. “Como não há nada que propicie a satisfação”, o desejo se realiza no imaginário e no simbólico. Quanto a isto, Vivès (2009, p. 187) também comenta que a clemência à voz do outro é o “significante da ausência na presença”.

Esta repetição e a busca pela satisfação por meio da música também pode ser explicada ao excerto de Freud (1911, p. 67), em *Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico*: “A tendência geral de nosso aparelho psíquico em apegar-se tenazmente às fontes de prazer disponíveis e sua dificuldade em renunciar a elas podem ser atribuídas a um princípio econômico de poupar esforço.”. A afirmação de Freud, posteriormente, relaciona esta pulsão com a fantasia, defendendo – assim como na obra *Escritores criativos e devaneios* – que o fantasiar começa na brincadeira de criança e se estende à vida adulta por meio de objetos reais – o que, no caso, é representado pela música.

Cabe, então, estabelecer a diferenciação apresentada pelo autor entre invocação e demanda, sendo que nesta o sujeito está em dependência total do Outro (chamado de), enquanto que naquela o sujeito não está mais dependente do Outro, mas convidado a (chamado a) tornar-se algo (VIVÈS, 2009). Para justificar sua defesa, menciona os estudos de Lacan, que identificou dois tipos de pulsão: oral e visual.

A voz que vem do outro é a manifestação de seu desejo. Igualmente, é o desejo que se tem dele, o que leva Lacan (1965-66) a afirmar:

o objeto a é diretamente implicado quando se trata da voz e isso no nível do desejo. Se o desejo funda-se como desejo do Outro, esse desejo enquanto tal manifesta-se no nível da voz. A voz não apenas o objeto causal, mas o instrumento pelo qual se manifesta o desejo do Outro. O termo é perfeitamente coerente, constituindo, se posso dizê-lo, o ápice em relação aos dois sentidos da demanda, seja ao Outro, seja vinda do Outro.

A relação da música com a pulsão é também entendida quando SEKEFF (2010, p. 21) defende que a música pressiona o músico à expressão e significação, “possibilitando satisfação, *auto-realização*, e burlando a lacuna psicológica do indivíduo ‘não ser plenamente presente em si mesmo’”. Tendo que a pulsão não é uma vontade que parece nunca poder ser satisfeita, quando Sekeff defende que a música é uma autorrealização que burla a lacuna psicológica, talvez queira aproximar-se do gozo, mas também pode estar muito próximo do que Hisgail (1997) chama do excesso pela falta – algo que invade e, por tanta invasão, transborda, não estando presente em si mesmo.

A música chega perto da pulsão, mas é chamada por Vivès (2011) de pulsão invocante, principalmente porque ela tem uma voz – não uma voz propriamente dita, como uma frase, mas ela tem a voz mencionada anteriormente, de sentido do Outro que chama o ouvinte pela linguagem.

O circuito da pulsão invocante declinar-se-á, pois entre um “ser chamado”, um “fazer-se chamar” (como ocorre a todos os nomes...), um “chamar”. Mas para chamar, é preciso oferecer a voz, depô-la como se depõe o olhar diante de um quadro (LACAN, 1964, p. 93). Para isso, é preciso que o sujeito a tenha recebido do Outro, que terá respondido ao grito interpretado como uma demanda, depois que a tenha esquecido para poder dispor de sua voz sem ser obstaculizado pela voz de Outro. (VIVÉS, 2009, p. 187)

Cabe, então ressaltar os quatro termos do conceito de pulsão mencionados por Freud, a saber: pressão, meta, objeto e fonte da pulsão. A pressão é a soma da força ou exigência de trabalho que aquela necessidade exige, sendo que sua meta é sempre a satisfação. O objeto da pulsão é o meio utilizado para alcançar a meta e a fonte de pulsão é de onde exatamente parte a pressão, de onde se origina o estímulo. Fazendo uma analogia com o tema deste estudo, a fonte de meta poderia ser um desejo inconsciente de se sentir presente em algum tempo que lembre uma pessoa (meta), sendo que a pressão ocorre para que o ouvinte procure determinada música (objeto) e a escute para realizar seu desejo (pulsão).

As pulsões podem também ser divididas por suas naturezas, as quais são classificadas em pulsões do *Eu*, que são de autoconservação, e pulsões sexuais. Interessam-nos a este estudo as pulsões sexuais, as quais, para Freud (1915) possuem quatro possíveis destinos:

A transformação em seu contrário.
O redirecionamento contra a própria pessoa.
O recalque.
A sublimação.

Estes são todos destinos possíveis para as ‘pulsões musicais’. A transformação em seu contrário, por exemplo, se apresenta no mundo musical quando uma pessoa muito sensível e com necessidade de interação social gosta de músicas agressivas, como *heavy metal* (GOSLING, 2006). O redirecionamento para sua própria pessoa, por exemplo, pode se apresentar por um fã *poser*, que não sabe dados sobre as bandas nem sobre o estilo musical, mas direciona o sucesso do fã para si mesmo; ouve determinada música e frequenta *shows* com o intuito de que o destino de sua pulsão seja direcionado a si mesmo. O ‘fã de mentira’ não é aquele que realmente gosta de uma música ou banda – ele inclusive renuncia a este objeto – porque ele se coloca no centro da satisfação:

Aqui também podem ser consideradas as mesmas etapas que encontramos no caso anterior: *a)* o ato de ficar olhando como *atividade* voltada para um objeto estranho [*fremd*]; *b)* a renúncia ao objeto, a reorientação da pulsão de olhar agora voltada em direção a uma parte do corpo e, com isso, a transformação da atividade em passividade e a escolha de uma nova meta: a de ser olhado; *c)* a introdução de um novo sujeito, ao qual nos mostramos para sermos contemplados por ele. (FREUD, 1915, p. 154).

O recalque, por sua vez, é melhor detalhado na obra de mesmo nome (FREUD, 1915), sendo descrito como algo que o consciente nega, mas que está presente no inconsciente. A repetição de uma música, já mencionada anteriormente, também pode ser explicada pelo recalque. Sempre que o ouvinte é capaz de ‘fantasiar’ com a música ouvida, ele percorre um campo de ideias que o fazem chegar ao objeto da pulsão e, por isto, manifesta-se o recalque.

A sublimação, por fim, é inclusive um processo muito apreciado pelos amantes da música, sendo que vários estudos relacionados apontam que a música é um processo de sublimação, tanto do ponto de vista de quem a escuta quando de quem a produz. A sublimação já foi tratada anteriormente, a qual é entendida como destino pulsional, (SEKEFF, 2010, p. 73), por meio do qual o artista e o ouvinte usam o trabalho inconsciente para se ver livre do sofrimento, seja compondo, seja ouvindo. Em qualquer de seus destinos, a pulsão nunca atinge seu objeto, mas o contorna.

Quando Freud (1930), na obra *Das Unbehagen in der Kultur (O Mal-Estar da Cultura)*, discorre sobre a impossibilidade de satisfação – apontando que o homem busca sua realização na religião, já que, devido ao sofrimento da vida, precisa de medidas paliativas para suportá-la –, ele menciona que uma das três maneiras de suportar a vida é procurar por satisfações substitutivas. Estas medidas são mencionadas por Sekeff (2010, p. 73) como “alívio do sofrimento, ainda que passageiro”.

É por meio da pulsão que a sublimação é alcançada. Tendo como destino um objeto que nunca pode ser alcançado, o sujeito sempre retoma o caminho da pulsão, repetidas vezes, com o objetivo de encontrar seu objeto pulsional, mas apenas o contorna, enquanto que o trabalho que o leva à busca do objeto vai se aprimorando mais e mais, até que é possível ao sujeito sublimar. Sobre o poder de sublimação da música, Kauffmann (1996, sp) também comenta algo semelhante, ao dizer que o ouvinte fica “embebido” pelo poder da música, porém sem atingir seu objeto de pulsão – comprovando também que música é pulsão – apontando “vestígios de um gozo para sempre desaparecido, o gozo de um tempo anterior ao advento do significante, e que se manifesta na própria insatisfação que renova o desejo.”.

Lacan, no Seminário VII (*A ética na psicanálise*) dedica um estudo inteiro ao princípio do prazer para o colocar em contato com a realidade. Para ele, o prazer é o instinto de morte, que é algo “que só pode estabelecer-se a partir de uma estrutura final, de um ponto de fuga de toda realidade possível de atingir” (LACAN, 1986, p. 31).

Parece que todas as relações até então apresentadas caminham para colocar a música como algo que mexe com as pulsões. Uma vez que o real, como afirmou Lacan, é somente acessado pelo simbólico e que sempre retorna ao mesmo lugar, e Freud (1924) coloca o real como aquilo que é reencontrado, ou seja, o real é um objeto do desejo perdido, “Daí a especificidade da sublimação (aqui entendida como destino pulsional, uma possível para o mal-estar)” (SEKEFF, 2010, p. 73), pois é por meio dela que o artista e o ouvinte usam seu trabalho inconsciente para se ver livre do sofrimento.

Somente a linguagem pode atingir o real, porém não pode esgotá-lo, o que abre espaço para a reflexão sobre a música como pulsão – a tentativa de não mais escrever, mas, inscrever. Uma dúvida que Sekeff (2010) lança no meio de sua obra parece receber pouca atenção da autora (por não ser seu foco de estudo), mas é de grande valia para pensar a relação de música e psicanálise neste trabalho: se o destino da pulsão é encontrar um objeto que nunca pode ser encontrado, mas contornado (LACAN, 1959-60), e se submeter-se a sessões de psicanálise torna o sujeito mais satisfeito consigo mesmo, será que um artista ou um fã deixaria de usar sua criatividade e sua catarse se passasse por análise? Ora, se o sujeito está mais satisfeito, não encontra motivos para buscar pulsões.

Talvez isto permita entender porque alguns músicos são tidos como ‘loucos’ e ‘diferentes’, pois eles raramente se submetam à análise e, quando o fazem, deixam de criar como antes – “É você olhar no espelho / Se sentir um grandessíssimo idiota / Saber que é humano, ridículo, limitado / Que só usa dez por cento de sua cabeça animal”, cantou Raul Seixas depois de terem tentado ‘consertá-lo’. Sekeff (2010) também menciona o caso do

pintor Edward Munch (1892-1944) que se recusou a realizar análise por medo de perder sua capacidade criativa, e também da poetisa Anne Sexton (1928-1974), que afirmou ter sido salva de sua loucura pela literatura. Foi também assim que o próprio Freud não enlouqueceu durante o período Nazista e que Chico Buarque não desistiu de voltar do exílio.

São momentos como estes (sem levar em consideração nada além da criação de cada artista) que ainda permitem que se discuta que inconsciente aflora pela composição artística, que pode servir como uma análise. Também aí esta a relação da música com a Psicanálise, pois enquanto esta explica, aquela transmite. “[...] a verdade é que, embora a arte não cure neuroses, é possível que o artista encontre aí alguma solução para as suas dificuldades, dependendo sempre do grau de intensidade do conflito” (SEKEFF, 2010, p. 75).

Ao mesmo tempo em que a música é pulsão para quem a compõe, é também para quem a escuta; é um processo de “*mim para mim*”, como diz Sekeff (2010, p. 81), em que o compositor encontra seu prazer e o receptor também. Completa Kauffmann (1996, sp):

Ora, se ela se basta, sem no entanto conduzir aquele a quem encanta para um impasse autista, é realmente porque gera um modo de comunicação diferente do que é gerado pela linguagem, e porque participa de uma recriação do mundo que dá ao eu do sujeito um material com que vencer sua própria condição existencial.

É o que também pensam a respeito J. e A. Caïm, por sugestão de K.R. Eissler, nas palavras de Kaufmann (1996), os quais explicam que a “proximidade excessiva do tipo de realidade própria do inconsciente – em particular no que concerne à temporalidade – teria contribuído para que Freud, paradoxalmente, abandonasse a obra musical”. Afirmam isto os estudiosos porque Freud havia escrito uma carta de 18 de janeiro de 1928, com destinatário anônimo, comentando sobre uma entrevista musical que o mesmo havia assistido:

Sou a última pessoa habilitada a fazer esse julgamento [sobre o teor de uma entrevista musical realizada pelo destinatário]. Não tendo nenhum senso musical e sendo, por assim dizer, deficiente nesse campo da sensibilidade, ainda mal capaz de desfrutar de algumas doces melodias de Mozart, Wagner já me é estranho, e 'tudo o que se aproxima da música moderna', simplesmente inacessível. Sei que não lhe é fácil imaginar tamanha pobreza [...].

A música parece evocar o sentimento oceânico tratado por Freud, definido como catártico por Frieda (1917). Essa catarse é obtida por meio do psiquismo recalçado, dos sonhos e dos sintomas neuróticos e atos falhos, sendo que “a música levaria quem a ela se entrega a uma espécie de experiência catártica, passível de descarregar suas tensões internas”

(KAUFFMANN, 1996, sp). Tanto que Beethoven afirmou: “Ah, parecia-me impossível deixar o mundo antes de ter dado tudo o que ainda germinava em mim!” (KERR, 2012c, sp).

Quando a música atinge esse efeito catártico, a representação sígnea não faz mais sentido do ponto de vista do entendimento e interpretação do que está sendo dito ou tocado, mas para aquilo que escapa à composição e audição musical:

O que já equivale a dizer que essa aleatoriedade da música, que provoca enlevo ou resistência no compositor e no ouvinte, e em cujo efeito sem dúvida transparece, ainda e sempre, o poder catártico da música, leva o psicanalista a se interrogar sobre o que, paradoxalmente, escapa à composição musical, ou seja, aquilo que ultrapassa a intenção do compositor, dando conta de uma dinâmica psíquica que não mais pode reduzir-se à expressão da representação.

De toda a relação apresentada, o que se pode perceber é que o que aproxima a música da psicanálise é a fantasia, o sonho que Hisgail (2000) apresenta como a realização do desejo. O inconsciente, segundo Freud, pode ser acessado por meio dos sonhos e dos atos falhos; sendo assim, a música seria um sonho? Ou uma hipnose? E do que são compostos os sonhos e o inconsciente? De pulsões?

4.5 “CANTANDO ME DISFARÇO”²⁴ – O INCONSCIENTE E VOZ NA MÚSICA

Quando se fala de inconsciente na música e já se tem a definição de ambos os termos, é preciso pensar como aquele pode ser manifestar por meio desta. Para isto, considera-se que o inconsciente é aquele que não pode aparecer conscientemente, sendo necessária a análise e a semiótica para compreendê-lo, enquanto a música é um signo, ou seja, o quociente da semiótica. Parte-se do pressuposto, então, que a música o signo que representa o inconsciente.

Segundo Freud (1912), o inconsciente é composto de três estágios: pré-consciente (ideias latentes fracas), inconsciente (ideias desconhecidas) e consciente (ideias de posse do ouvinte). Esta divisão é feita para que seja possível o trabalho de análise, pois o analista precisa, por meio das ideias conscientes, captar as ideias inconscientes. Assim, uma pessoa que gosta de uma música conscientemente pode transmitir a ideia do que se passa em seu inconsciente. Porém, Freud (1912, p. 87) defende que o ‘dono’ da ideia consciente não é capaz de conhecer suas ideias inconscientes, pois “[...] a ideia inconsciente é excluída da consciência por meio de forças vivas que se opõem à sua recepção”.

²⁴ Trecho da música *Nos bailes da vida*, de Milton Nascimento.

Todo este processo de consciente e inconsciente é também reconhecido por Freud (1912) como os sonhos. Para o psicanalista, os sonhos são representações do inconsciente, e aqui se defender que a música é uma forma de ‘sonhar acordado’. E isto, para Freud, é um signo, uma marca indicativa, ou seja, o “inconsciente [...] se revela por meio de um signo indicativo da inconsciência de cada um dos processos psíquicos que o compõem” (FREUD, 1912, p. 89). Assim, como a música é um signo, ela pode ser um signo do inconsciente.

Fani (2000) também desmembrou a *Traumdeutung*, como é conhecida a ciência dos sonhos, afirmando que ela permite compreender o inconsciente do ponto de vista do deslocamento e da condensação. Freud (1912) completa que o psiquismo não é só consciência, mas também o que escapa a ela.

Assim, se a música é algo que toca a psique, a música também é o que escapa. Diz Sekeff (2010) que a música é da ordem do indizível e do inefável; afirma Freud que o inconsciente é “aquilo que não percebemos, mas cuja existência admitimos, com base em outros indícios e evidências” (FREUD, 1912, p. 84). Kauffman (1996) menciona que dois autores tentaram explicar a falta de inclinação de Freud para a música: enquanto Reik acredita que Freud não queria ser tocado pela emoção da música, Caim defende que a realidade da música é a realidade do inconsciente, e por isto Freud não se inclinava a ela, para não ser ‘capturado’. Reik foi um dos primeiros a tentar entender a relação da música com a psicanálise e dar continuidade a hipóteses criadas por Lacan e Freud.

Na obra *O Shoffar*, de Reik (1962), o autor relaciona a origem da música com a da humanidade, a mesma humanidade que mencionou Freud como sendo o pai em *Totem e Tabu* (1913). Posteriormente, houve Sterba (1974²⁵), um músico interessado nas relações entre música e psicanálise que afirmou que a música “cria a ilusão interna de uma identidade entre o ego e o mundo” (MARTINHO, 2012, p. 6), o que permite, na ideia do autor, que a pessoa, em contato com a música, tenha domínio de si e do mundo.

Então, uma conclusão possível é que a música é o inconsciente afluído. “A verdade somente avança a partir de uma estrutura de ficção”, afirmou Lacan (1955-56). Completa ainda Lacan (Lacan, 1955-56, p. 98, *Seminário III, As psicoses*) que o real é aquilo que, “na relação do sujeito com o símbolo, há a possibilidade de uma *Verwerfung* primitiva, ou seja, que alguma coisa não seja simbolizada, que vai se manifestar no real”. E o que é a verdade senão aquilo que não queremos deixar transparecer? Por que o inconsciente existe senão para (tentar) esconder aquilo que transborda? E se a verdade só aparece pela ficção, pode-se

²⁵ Sterba, Editha – Sterba, Richard (1964). Ludwig van Beethoven und sein Neffe: Tragödie eines Genies. Eine psychoanalytische Studie. Szczyesny, München.

considerar o inconsciente como a verdade e a ficção como a fantasia – a música, por exemplo. “Abordar o significante musical é ter em conta a assertiva lacaniana de que o inconsciente é estruturado como linguagem” (SEKEFF, 2010, p. 72).

O momento de subjetivar por meio da música seria como o segundo passo da audição quando a criança reconhece a aparição do Outro: o momento do ouvir. Freud (1915) reconhece mais dois tempos da voz para a criança: a primeira, que é ser ouvido (situação do grito) e a última, que é a posição subjetiva: o ser não surdo, capaz de ouvi-lo.

Vivès (2012) explica que, para tentar ‘fugir da voz do Outro’, o ouvinte tenta criar um ponto surdo, a que ele dá o nome de metáfora. O inconsciente se transmite por meio de uma de uma representação. E uma linguagem é uma representação de ideias; logo, o inconsciente precisa de uma linguagem. O inconsciente é uma representação mental que é criada sem que o ouvinte perceba. Freud (1912) usa como exemplo o caso de uma pessoa que foi induzida a tomar tal atitude quando estava em estado hipnótico, e então, ao acordar deste estado, continua a tomar as mesmas atitudes, mesmo sem estar tecnicamente hipnotizada.

É praticamente impossível descrever esse fenômeno de outro modo a não ser dizendo que aquela intenção se tornou consciente assim que o momento determinado chegou. Mas a intenção de executar o ato não aparece na consciência em sua totalidade, só aparece a representação do ato a ser executado. (FREUD, 1912, p. 84).

Assim também faz a música quando retorna à mente do ouvinte, quando põe à tona alguma emoção, quando revele um estado mental ou psíquico que parece não poder ser obtido por meio da consciência.

Na transferência, afirma Barthes (1977), sempre se espera algo e é aí que mora a relação da música com a psicanálise: a música é uma espera para o sujeito de que ele encontre a premissa de satisfazer seu desejo,

A esperança silenciosa deixa de ser compreendida, então, como a espera de algo, passando a ser o que é vetorizado por essa voz significante fora da fala que convida o sujeito a advir ali onde o silêncio da espera conduz o eu a responder por sua existência.

Em outras palavras, a voz da música é a esperança de Outro fale por mim e responda por minha existência.

Quando Hisgail (1997) defende que a semiótica e psicanálise não precisam uma da outra para existir, porém, a semiótica não explica a psicanálise, mas a semiótica precisa da psicanálise para ser explicada, isto permite compreender porque uma música por ter tanta

relação com o inconsciente. Ora, se a música é linguagem, a música é semiótica; e se a música é semiótica, ela pode ser explicada pelo inconsciente.

Como explicar que mensagem quis passar determinada música se não se tem acesso à psicanálise? O subentendido é materializado pela semiótica, mas entendido pela psicanálise, pois a semiótica não dá conta do real (HISGAIL, 1997). Lacan (1959-1960) havia explicado que o real é imediatamente inacessível.

Tendo a defesa de que a música é pulsão, tanto para quem a produz quando para quem a escuta, e que a música é linguagem, então a psicanálise introduz na música inconsciente e libido. “A linguagem é a condição do inconsciente” (HISGAIL, 1997), então a música é também uma condição do inconsciente. Kauffmann (1996, sp) concluir sua tentativa de provar que a música é uma forma de tocar o inconsciente usando a lógica de que, “se o prazer musical conduz pelos vestígios de um gozo que alguns temem [...] é por ele deixar advir no ouvinte a surpresa da questão que toca no mal-estar fundamental do ser, num nível inconsciente que só podemos designar em termos metapsicológicos de corte e castração.”

Desde criança (a menos que seja surda), a pessoa é incitada por sons, pela linguagem verbal. Essa linguagem vai penetrando o universo da criança até que ela adquire a linguagem e é inserida no simbólico.

Sendo assim, é por que falamos que podemos escutar música, que podemos intuitivamente compreender a importância de uma linguagem que não sucumbe ou reforça um sujeito dividido - \$ - mas sim o faz se sentir em casa sem estranheza (KAUFFMANN, 1996).

Para Freud (1915), a primeira voz que surge no humano é a voz da libertação do sofrimento, a voz de um grito, que representa a tentativa de se afastar de uma situação dolorosa – não é um apelo.

A voz é, segundo Lacan (1956), um suporte corporal e, portanto, pulsional de um enunciado, não importa qual seja a modalidade sensorial utilizada por este enunciado. “O material revelado pelo inconsciente é submetido ao discurso, à interpretação, a toda a sorte de mal-entendidos, ao passo que a voz é o que atrapalha o sentido, aturde o dito, quebra a lógica e produz a ressonância corporal [...]” (VIVÈS, 2012, p. 8), o que significa dizer que a voz é senão aquela que confunde quem a escuta; a voz raramente diz o que quer dizer, mas é preciso interpretar sua intenção para conhecer o inconsciente.

A fala é uma forma de conexão com o outro, sendo que aquela só é possível por meio da voz. No entanto, “a fala vela a voz” (VIVÈS, 2012, p. 13). A voz, antes de ser a própria voz, ela é a voz do Outro. O ser humano é cercado de vozes por todos os lados, desde a

linguagem de sinais até o canto. “De fato, a voz de manifesta por toda parte e de maneira sempre diferente: em cada enunciado, na música, mesmo a instrumental, e também na dança, na escrita e nos barulhos e silêncios que escava” (VIVÈS, 2012, p. 13). Assim, para Lacan (1956) e explicado por Vivès (2012), a voz não necessariamente precisa de um registro sonoro: é possível gozar pelos olhos.

“A música não se desenvolve como uma linguagem que narra, mas descreve um tremor surdo, a oscilação que antecede a catástrofe, [...]”, afirma Kauffmann (1996, sp), para defender que a música, já que é uma linguagem representada não pela letra, mas pelas cifras, é retirada do processo inconsciente para dar vida a um sonho, uma fantasia. “A composição musical refletiria, assim, o mito endopsíquico, no sentido em que ele transcreve o movimento de emergência do inconsciente [...]” (KAUFFMANN, 1996, sp.).

A música é uma voz, e uma voz é menos demanda e mais desejo, pois a voz concerne ao desejo do Outro e, não, pelo Outro (olhar). Assim, diferentemente do olhar, que pode ser desviado, a voz não pode, sendo necessário que o sujeito fique ‘surdo’ para que possa produzir a própria voz, pois é “a rejeição da voz do outro que permite responder ao seu chamado” (VIVÈS, 2012, p. 20). Quando o sujeito (*infans*) confronta-se com a perda do objeto (o seio), ele tem para si duas opções: negar sua perda, abrindo espaço para psicose, ou aceitar a ruptura e inscrever-se no simbólico (aceitar a separação de sua origem), dando vez ao recalque originário.

A fronteira se define não entre o sistema inconsciente e o sistema pré-consciente, e sim entre um inconsciente originário (*unerkante*, para sempre nunca conhecido) e um inconsciente representativo, solidário do sistema pré-consciente-consciente e que se torna, de um só golpe, seu procurador no mundo, correspondendo tal conjunto ao eu mestiço da segunda tópica. (VIVÈS, 2012, p. 17)

Este trecho de Vivès (2012) que traduz o pensamento de Freud é representativo do poder da voz da música para o sujeito. Quando este aceita o corte, a perda do objeto, ele procura a todo tempo buscar o inconsciente nunca conhecido, ao qual não se tem acesso, e por isso, é acessado pelo inconsciente representativo, que pode ser uma metáfora, ou seja, a música. Quanto a isto, Kauffmann (1996, sp) afirma: “Note-se que a música, assim extirpada do universo da significação, tende a invalidar a distinção tradicionalmente mantida entre o ouvinte e o compositor, para melhor insistir no que, das estruturas musicais afirmadas pelo compositor, continua a escapar tanto a um quanto ao outro.” O inconsciente, então, como já defendido anteriormente, escapa tanto pela composição do autor como pelo gosto do ouvinte.

Quando se lê um poema, parece que ele tem menos impacto em nossa fantasia que quando este mesmo poema é cantado. Que poder hipnótico tem a música que pode levar pessoas a ‘abstraírem’ que não têm os poemas escritos? A voz. Assim também afirma Vivès (2012): “O que torna o grito um apelo? A acolhida que recebe do outro”.

Vivès (2012) defende que a Psicanálise surgiu quando a voz trocou de lugar: antes, a voz que fazia efeito na vida das pessoas era a do médico; quando o paciente passou a ter mais voz que o médico, então a Psicanálise apareceu.

Quanto ao fato da música ter mais efeito que a leitura de um poema, pode-se argumentar com Lacan (1955-56, p.154): “o que vocês compreendem num discurso é diferente do que é registrado acusticamente”. Se o discurso tem um sentido e um discurso falado representa ainda outro por ter voz, a música, por ter voz, melodia, ritmo e outros componentes, é um discurso fantasioso, que toca a satisfação de uma pulsão – a pulsão invocante. Para Lacan (1955-56), a pulsão invocante é a mais próxima da experiência do inconsciente.

Completa Vivès (2012, p. 13): “a música, aliás, é um desses agentes ‘parasitários’ que tornam a voz perceptível em busca de um gozo estético”. Assim, tal como mencionou Lacan (1955-56) sobre a fala ter um papel proposital de tirar o sentido da voz, Vivès (2012) diz que a função da música é tornar a voz opaca.

Vivès (2012) afirma que a Psicanálise surgiu porque a voz trocou de lugar, e que a voz somente surgiu porque Freud ouviu as histéricas, já que elas resistiram à hipnose.

5 “IT’S A LONG WAY TO THE TOP IF YOU WANNA ROCK IN ROLL”²⁶ – AS ORIGENS DO ROCK

A origem e o significado de *rock* geram muita controvérsia, assim como acontece com muitos estilos musicais. São vários os debates dos tipos de *rock* e qual banda toca o quê. Isto porque o *rock* é dividido, como definem seus estudiosos e fãs, em cenas, como uma grande peça, um grande filme; por isso, uma banda de *rock* por vezes pode ter feito algo que lembrasse o *punk*, ou tido uma fase *heavy metal*, mas tudo isso com a ideia de compor uma grande história no *rock*.

Há consenso de que o *rock* seja uma vertente do *blues* e do *jazz*, talvez pelo uso da guitarra, mas é preciso lembrar que o estilo musical de ambos é bem diferente do ponto de vista até mesmo melódico. Para Flanagan (1986) o *rock* abrange todas as subdivisões do *rock’n roll* dos anos 1950 e posteriores, como mencionado no Quadro 1, porém sabe que este assunto é controverso. Além disso, o autor coloca que o *blues* e o *rock* são estilos com técnicas bem diferentes, inclusive não conseguindo abordar ambos no mesmo livro, por compreender suas especificidades e sua vasta abrangência.

O primeiro *rock’n roll* a que a maioria das pessoas teve acesso com muita ênfase foi pelas músicas de Elvis Presley, e, posteriormente, pelos Beatles, mas muito antes disto o *rock* já nascia, nos *jukeboxes* do sul do Mississippi, na música dos trovadores, nos “cantores batistas de gospel” e nos “cantores *folk* do Oklahoma” (FANAGLAN, 1986, p. 26). Pelo menos é a opinião do musicólogo. Para ele, foram os negros que deram o pontapé para o nascimento do *rock* nos Estados Unidos – e no Brasil, não diferente, foi também pela música negra que o estilo musical característico do nosso país foi inventado, o samba. Defende Fanaglan (1986) que os negros eram mesmo criativos, porém explorados pelos brancos.

O Quadro 1, a seguir, apresenta um resumo das cenas do *rock* com base em uma pesquisa em *sites* e livros especializados neste estilo, por ordem de aparecimento:

²⁶ Nome da música da banda australiana de *rock* AC/DC, nascida em 1973.

Cena de rock	Nascimento	Descrição
<i>Rockabilly</i>	1950	Primeiro subgênero do <i>rock</i> , sendo inclusive considerado por alguns como a raiz do <i>rock</i> , mistura sons dançantes, guitarra elétrica, bateria etc. Tem como representantes Jerry Lee Lewis, Carl Perkins, Elvis Presley, Buddy Holly, Bill Halley, Johnny Cash, Gene Vincent, Wanda Jackson, Eddie Cochran e Johnny Burnette.
<i>Rock 'n roll ou pop rock</i>	1960	Nascido no Reino Unido, dentre as bandas mais conhecidas do estilo pode-se destacar Beatles e Rolling Stones.
<i>Psicodelia</i>	1665-69	Marcada pelo festival de <i>rock</i> mais conhecido do mundo, Woodstock, este estilo é a marca que o <i>rock</i> ganha pelas 'cores de protesto' e efeitos de guitarra com tiros de metralhadora. Ex.: Grateful Dead, Jefferson Airplane, The Jimi Hendrix Experience, Cream, The Doors e Pink Floyd.
<i>Metal</i>	1970	Mistura de <i>blues</i> e <i>rock</i> , este estilo conta com amplificadores em alto volume e muita intensidade. As bandas que marcaram a época são Led Zeppelin, Black Sabbath e Judas Priest.
<i>Heavy metal e hard rock</i>		O estilo tem como característica o modo como a guitarra passou a ser tocada, com mais intensidade. Alguns dos seguidores do estilo acabaram lançando álbuns que pareciam mais com o <i>rock</i> progressivo, enquanto outros tinham a cara da <i>disco music</i> . Exemplos de bandas são AC/DC, Alice in Chains, Guns n' Roses e muitas outras que até hoje estão na lista das mais ouvidas.
<i>Power metal e rock progressivo</i>		Subgênero do <i>heavy metal</i> , com características do metal tradicional e do <i>speed metal</i> , também misturando música clássica. Tem bandas como Halloween, Stratovarius, Angra, Iron Maiden, Rush etc. A ideia deste estilo era experimentar outros instrumentos e formas de fazer música, ultrapassando tudo aquilo que tinha se experimentado até então. Por isso, não é incomum ver instrumentos de orquestra, e algumas bandas chamavam suas músicas de peças, sendo bem mais longas que as demais. Também algumas usam um pouco de <i>jazz</i> , música eletrônica, experimental e clássica. Com variação de melodias e muitas vezes com harmonias complexas.
<i>Punk rock</i>	1980	O metal abre espaço para um estilo caracterizado pelos temas sociais e políticos, com acordes mais padronizados e banda básica – guitarra, baixo e bateria. O início dessa tipologia aconteceu no ano de 1976, e um dos seus principais representantes é a banda The Damned. O objetivo era chocar, inclusive compondo músicas contra os sentimentos. Bandas como Ramones e Sex Pistols são características desta cena.
<i>Funk rock</i>		Mistura de <i>soul</i> , <i>jazz</i> e <i>rhythm and blues</i> , criaram uma nova forma de música rítmica e dançante, como Red Hot Chili Peppers.
<i>Pós-punk</i>	1985-1990	O período do <i>punk</i> não durou muito, e cena pós- <i>punk</i> aparece como uma introspecção, aparecendo bandas mais 'amenas', como The Cure.
<i>Grunge</i>	1990	Não tem a presença do metal mesmo sendo distorcido e pesado. Nirvana e Pearl Jam podem ser apontadas como as principais bandas do estilo considerado alternativo. Tem um lado <i>rock</i> alternativo, um toque de <i>rock</i> clássico e por fim <i>hard rock</i> .
<i>Emo</i>	2000	Mistura de <i>hard core</i> com letras de músicas <i>pop</i> , ou seja, um resultado de acordes de pesados em alta velocidade somados a músicas que falam de amor.

Quadro 1 – Resumo das Cenas do *rock* desde 1950

Fonte: elaboração própria, com base em Abril (2016); Flanagan (1986); Cruz (2015); Vinil (2004).

Pelo quadro, é visível que as músicas com mais sucesso até hoje, com bandas que perduram há anos, surgiram na década de 1970, muitas delas já com novas formações, mas ainda com grande aceitação do público e fãs no mundo todo. A banda de *heavy metal*, Black Sabbath, em uma entrevista ao programa de televisão *Fantástico*, em 2013, declarou que há 40 anos está na estrada e que naquele ano havia sido a quinta banda mais tocada no Japão

(FANTÁSTICO, 2013). *Rolling Stones* é a mais antiga banda de *rock* ainda em execução (53 anos), seguida de Scorpions (50 anos), Rush (47 anos) e Judas Priest (46 anos) (ABRIL, 2016; FLANAGAN, 1986; CRUZ, 2015; VINIL, 2004), todas elas com milhares de fãs ao redor do mundo.

Cabe também comentar que o *rock* nacional brasileiro seguiu a base de alguns estilos musicais, porém sempre esteve mais ligado ao lado *pop*. A música nacional tem aquele “quê” dançante. E a música dançante, como comenta Stefani (1989), cria uma atmosfera do lugar, tornando-se indispensável. Bandas nacionais que tiveram repercussão no mundo tocavam e cantavam o estilo aceito pela época e conseguiram notável sucesso, como Sepultura e Angra – ou seja, se adequaram à musicalidade da época. Mais recentemente, as bandas EMO e também *hard core* tiveram sucesso e aceitação pelo público, porém as músicas de *rock* que até hoje são ouvidas e admiradas pelo público por longa data são Legião Urbana, Paralamas, Ira!, Raimundos, Planet Hemp e Titãs (BRYAN, 2004).

Nesta mesma linha de pensamento, T-Bone Burnett acredita que o *rock* seja uma forma de ‘fazer música para todo mundo’ e a perpetuação da ideia de que brancos poderiam cantar músicas de negros, já que os negros eram muito reconhecidos por gostar de dançar (FLANAGAN, 1986). Ele está na lista dos ‘puristas’, os que acreditam que o *rock* de hoje em dia não é mais tão bom quanto o de antes, e que as letras não podem ser entendidas em um *show* ao vivo pela péssima dicção dos cantores ou pelo demasiado barulho das guitarras. Em outras palavras, para ele o *rock* não é hoje mais expressivo como antes.

Como apresentado nestas breves linhas, é observável que *rock* é um tema muito amplo e com várias vertentes, motivo pelo qual é preciso se ater apenas a alguns tipos dele para poder desenvolver o estudo aqui presente. Assim o foco deste estudo é em *heavy metal*, *thrash metal* e em *rock* progressivo, pois estas três modalidades contribuem para o estudo que segue.

5.1 HEAVY METAL, THRASH METAL E ROCK PROGRESSIVO

O *heavy metal*, assim como o *rock*, o samba e outros, é um estilo musical. Recentemente, Martinho (2012), ao tratar sobre música e psicanálise, tentou discutir o que nasceu primeiro – a música ou a linguagem –, e indiretamente explicar o que é um estilo musical.

É também o que se passa com as emoções básicas, ritmos somáticos, batimentos cardíacos, impulsos cinestésicos e outros, quando se alienam às notas musicais que os codificam, e desde logo lhes imprimem uma sintaxe própria, os armazenam numa memória específica, num repertório que vai muito além do fenómeno natural, que empurra para a repetição, a rememoração e a elaboração da diferença própria a toda criação (MARTINHO, 2012, p. 9).

Assim, o estilo é algo que coloca a letra em segundo plano, sendo mais importante para sua identificação primeiramente o estilo da batida, dos impulsos e do sentimento que elas causam. Hipoteticamente, pode-se pensar que cada estilo já é programado para causar determinado sentimento e emoção em alguma pessoa, e é isso que define um estilo musical. Tanto que, antes desta discussão, o autor comenta que as pessoas são facilmente capazes de perceber o que é uma música triste, uma música dançante, uma música feliz, dentre outros estilos.

Voltando ao *heavy metal*, muitos que o desconhecem o chama de ‘rock pauleira’, porém está longe de ser um *rock* pesado como o *thrash*, *death* ou *black metal* (vozes graves e guturais e acordes em maior velocidade) – os verdadeiros ‘rocks pauleiras’.

O termo *heavy metal* foi criado por William Burroughs, em 1960, porém há quem defenda que o termo já existia desde o século XIX, quando *heavy metal* (metal pesado) era usado para nomear canhões, dando a conotação de uma ‘força bruta’ (LEÃO, 1997). Tentando passar uma impressão de uma música mais intensa, com *riffs* mais ‘pesados’, o *heavy metal* é a marca de bandas que surgiram no final da década de 1970 (LEÃO, 1997), como Black Sabbath e Deep Purple (CHRISTIE, 2010). Christie (2010), em uma obra completamente dedicada à história do *heavy metal*, relata que este estilo criou uma nova geração de devotos, os quais ouviam músicas à *la headbanger* (bate-cabeça).

A cobertura do metal no grande circuito já não peca pelos estereótipos cansados de uma nota só em que os fãs são apenas adolescentes ignorantes. Enquanto os detalhes continuavam estranhos e misteriosos – e generalizações maldosas permaneciam sendo a norma –, a atual cobertura pelo menos minimamente vê a questão do metal com dignidade. (CHRISTIE, 2010, p. 467).

Este comportamento de ‘bater cabeça’ fazia parte de um conjunto de características do *heavy metal*. Mais do que um estilo musical, Christie (2010) aponta que o *heavy metal* é um estilo de vida, que tira pessoas dos *shoppings centers* e grandes centros dos Estados Unidos e as coloca em locais afastados, em ambientes somente destas pessoas. O documentário da loja Woodstock (CRUZ, 2014) deixa isto bem claro quando todos os entrevistados defendem que a loja era um ponto de encontro de comuns, algum lugar diferente de toda a cidade, onde se

sentiam em casa. Este lado ‘obscuro’ e rebelde dos fãs de *heavy metal* devia-se, também, ao fato de estarem inseridos em uma sociedade predominantemente cristã, cujos valores estavam baseados em um deus maior e com poder sobre todas as coisas, sendo que pessoas que agiam diferente ou adoravam outros deuses eram consideradas más (LEÃO, 1997).

Quanto ao estilo de se vestir, Leão (1997) ainda comenta que o *heavy metal* cria um novo conceito de *show*, com “superbandas em *shows* superproduzidos; um estilo de se comportar e de se vestir, e, sobretudo, pose, muita pose. Afinal, o que seria de um *rocker* metálico, de um *hanger*, sem todo o aparato e pose que destaca os adeptos desta corrente ‘maldita’ da moderna música pop?” (LEÃO, 1997, p. 15).

Leão (1997) lembra que antes mesmo, no *rockabilly*, os fãs já usavam jaquetas de couro e topetes, algo bem diferente do estilo da época, tanto de música quanto de vestimenta; “a fama de mau persegue o *rock*, que nunca fez a mínima questão de disfarçar sua tendência rebelde, pelo contrário” (LEÃO, 1997, p. 13). A ideia do *heavy metal*, segundo Christie (2010), era ameaçar o *status quo* social, ousando até mesmo dizer que este estilo investigava “os cantinhos do inconsciente”, sendo que bandas como Judas Priest ajudava a levar o exemplo das trevas e maldições. Ícones do *heavy metal*, como Ronnie James Dio, levantam ainda a hipótese da inteligência de seu público, que era acima da média:

Naturalmente, os jovens que analisavam as grandes questões de Deus e o diabo acabavam sendo levados ao *heavy metal* – esses músicos eram os únicos adultos que respeitavam sua curiosidade. “Eu sempre considerei meu público muito mais inteligente do que a maioria das pessoas pensa”, conta Ronnie James Dio. “Nós fazíamos música com muito mais fibra do que a maioria que já tinha ouvido e acho que os jovens eram espertos o suficiente para entender”. (CHRISTIE, 2010, p. 368).

Surgido com força na década de 1970, principalmente em Londres, o *heavy metal* parecia uma grande afronta ao cristianismo, principalmente por adorar novos deuses, falar de bruxas, mortes, demônios, havendo inclusive radicais religiosos que levavam os discos de *heavy metal* para a fogueira, sendo discutido muito a respeito de pactos com demônio e afins (CHRISTIE, 2010). “Em diversos graus de intensidade, havia três níveis básicos de ataques a *headbangers*: discriminação individual, processos ou queixas em nível local e movimentações de grande amplitude em torno da legislação, cujo objetivo era reprimir o *heavy metal* em todo o país.” (CHRISTIE, 2010, p. 368).

A base do *heavy metal* é o *rock n’ roll*, o *blues-rock* e o *rock psicodélico*, marcado por solos de guitarra longos e com distorção, tendo uma característica importante mesclar momentos ‘pesados’ e ‘lentos’ da música (CHRISTIE, 2010). As letras das canções possuem

temas geralmente como protestos contra sistemas políticos, sociedade, religião, lado obscuro do ser humano, adoração de novos deuses (como os próprios cantores e bandas de metal), bem como ao demônio e aos anticristos (CHRISTIE, 2010).

No ambiente musical, existem várias opiniões sobre quem é precursor de determinado estilo, e isto é motivo de discussão e pesquisas infundáveis. Uma busca rápida na Internet mostra que muitos consideram a música *Summertime Blues*, sucesso de Eddie Cochran em *rockabilly* transformado, em 1968, pela banda Blue Cheer, de San Francisco (Califórnia), como o primeiro *heavy metal* (LEÃO, 1997). Para outros, no entanto, Ozzy Osbourne é o pai do *heavy*, apesar de ele mesmo não se considerar assim (LEÃO, 1997). Leão (1997) menciona ainda mais duas músicas importantes para o estilo que nascia: *Think About It*, dos Yardbirds, e *Revolution*, dos Beatles, pelo fato de ambas terem guitarras tocando com distorção.

Chapman, Dunn e McFadyen (2011), em uma longa pesquisa sobre a evolução do *heavy metal*, pela opinião tanto deles quanto pelo levantamento por meio de entrevista com músicos do estilo, levantam que os ‘pais do *heavy metal*’ são Judas Priest, Deep Purple e Black Sabbath, não deixando de mencionar que a segunda fase do *heavy metal* tem como principal representante Iron Maiden.

O termo *heavy metal* foi considerado como consagrado na música *Born to be wild*, no trecho “*heavy metal thunder*”, barulho que se referia ao ronco das motocicletas – veículo que também é muitas vezes associado ao *heavy metal* (LEÃO, 1997), como nas incursões de Rod Halford, da Banda Judas Priest, no palco. As gravadoras, que não conseguiam ‘encaixar’ este novo tipo de som em nenhum já existente, por ser um som ‘barulhento’, aderiram também à palavra *heavy metal* e, uma vez na mídia, passa a se consagrar. Mais uma vez, cabe lembrar que a imprensa teve grande influência nas bandas que se tornaram conhecidas e também na nomeação do estilo, porém os fãs da música deram atenção a isto somente alguns anos depois, quando precisam definir o nome do estilo de que gostam.

Chapman, Dunn e McFadyen (2011), escritores do seriado *Metal Evolution*, com quatro episódios, resolveram fazer este documentário (exibido pelo canal fechado Multishow) porque identificaram que havia produções na maioria das vezes sobre *blues* e *jazz*, mas nenhuma sobre o *heavy metal*. Confirmam, também por isto, que o *heavy metal* é a cultura dos excluídos.

Os episódios trazem, além da história e curiosidades sobre o estilo, a opinião de importantes músicos desta cultura de vários países do mundo, como Kirk Hammet, do Metallica; Rob Halford, da banda Judas Priest; Sebastian Bach; Scott Ian, da Anthrax; Slash; Alice Cooper; Bruce Dickinson, do Iron Maiden; dentre outros.

O que deu ensejo à criação do documentário foi o fato dos autores estarem intrigados com o fato do *heavy metal* atrair tantas pessoas, sendo hoje o segundo estilo musical que reúne mais fãs pelo mundo (CHAPMAN; DUNN; McFADYEN, 2011). No maior festival de *heavy metal* do mundo, por exemplo, que acontece anualmente na Alemanha, chamado *Wacken Open Air*, mais de 70 mil pessoas do mundo todo estavam presentes; relata um dos autores: “Fiquei impressionado com a paixão dos músicos e dos fãs” (CHAPMAN; DUNN; McFADYEN, 2011, sp).

O percurso pela história do *heavy metal* aponta que suas raízes são enfatizadas pelos músicos do estilo como *blues*, pelas notas longas e pelas levadas, e *jazz*, principalmente pelo estilo da bateria (CHAPMAN; DUNN; McFADYEN, 2011). Também é mencionado pelos músicos de *heavy metal* a música clássica, pelo exemplo de Nicòllo Paganini, que fazia rápidos solos no violino.

Rob Halford, da banda Judas Priest, uma das precursoras do *heavy metal*, comenta que a ópera é outra grande influência do estilo, já que cantores queriam alcançar os agudos deste tipo de música, manter as notas pela maior quantidade de tempo e também serem capazes de levar uma encenação ao público (CHAPMAN; DUNN; McFADYEN, 2011). Tanto Rob quanto Bruce Dickinson comentam sobre esta influência da ópera, focando no sentimento que este tipo de canto transmitia.

É interessante observar que os próprios músicos de *heavy metal* sempre mencionam as bandas Judas Priest e Black Sabbath como referência do estilo, ou seja, colocam-nos em patamares elevados, como correto, aceito e inimitável, sendo que todos que surgem depois deles têm seus lugares, mas nunca serão ‘os deuses do metal’.

A própria banda Judas Priest parece saber a posição que ocupa neste universo *heavy metal*, já que, em sua música *Metal Gods*, lançada em 1980, cantam:

*We've taken too much for granted
And all the time it had grown
From the techno seeds we first planted
Evolved a mind of its' own
[...]
Metal Gods (JUDAS PRIEST, 1980)*

Em tradução livre, os autores dizem: “Nos não demos muita atenção e o tempo todo isso cresceu das sementes que plantamos, e desenvolveu uma consciência própria [...] Deuses do Metal”. O crescimento do *heavy metal* foi criando fãs ao redor do mundo, sendo sua primeira fase no início da década de 1970 interrompida pelo movimento *punk*, que durou

pouco. Posteriormente, Iron Maiden apareceu com o *heavy metal*, ganhando respeito não somente dos fãs, mas dos ‘deuses’ do estilo. Alguns dos músicos ousam dizer que eles deram nova energia para as bandas pioneiras voltarem a compor e, desde então, o estilo continua vivo, com fãs característicos ao redor de todo o mundo (CHAPMAN; DUNN; McFADYEN, 2011).

Vinil (2004) coloca que o *rock*, em especial o *heavy metal*, sempre esteve atrelado a uma postura mais rebelde, sendo muitas vezes os fãs deste estilo considerados maus e desajustados. O movimento de bater cabeça ou jogar corpos uns contra os outros é um tipo de violência enxergado pelas pessoas, mas visto pelos próprios fãs como uma diversão ou como uma maneira de extravasar (CHAPMAN; DUNN; McFADYEN, 2011). Em 2003, a palavra *headbanger* foi inserida no dicionário inglês *Merriam-Webster’s Collegiate Dictionary* pela primeira vez, com a definição: “um músico que toca *rock* pesado” ou “um fã de *rock* pesado”. (CHRISTIE, 2010, p. 468).

O *rock* progressivo, neste meio, aparece juntamente ao surgimento das bandas de heavy metal, pegando alguns elementos de todas as músicas, porém com músicas mais longas e preparadas como peças, encenações de teatro. São músicas mais longas, com melodias e composições complexas (FLANAGAN, 1986), e tem bandas como Rush, Dream Theater e Pink Floyd como exemplos mais famosos.

Os temas das músicas de *rock* progressivo geralmente abordam temas como fantasia, ficção, religião, loucura, guerras, história medieval etc. As músicas, por serem mais longas, contam com solos de todos os instrumentistas da banda, para que cada um mostre suas virtuosidades com o aparelho, lembrando bastante a música erudita (FLANAGAN, 1986).

Apesar de muitos fãs ao redor do mundo, até hoje, o *heavy metal* figura no estilo de *rock* mais ouvido e admirado, com fãs que, ainda depois de seus 50 anos, não deixaram de curtir os *shows* e até mesmo levar seus filhos (FANTÁSTICO, 2013). “E, sobretudo, a longevidade da música é sua própria condecoração. Sua resistência durante períodos de grande popularidade manteve-se viva e independente, e ataques de forças retrógradas em seu próprio território ou no exterior somente aumentarão sua força exterior.” (CHRISTIE, 2010, p. 467).

Perdurando pelas décadas como um estilo que não morre, Christie (2010, p. 468) lembra que, desde o Iraque, até na Itália e em Londres, “o *heavy metal* apresenta uma vida cultural em qualquer lugar que seja necessário. Canalizando a necessidade universal de gritar em grupos estáveis e ao mesmo tempo variados, o *heavy metal* encontrou sua essência e sobreviveu.” (CHRISTIE, 2010, p. 468).

Os *shows* ainda são repletos de jovens e velhos com camisetas pretas, as famosas camisetas que há muito tempo causam o estigma social de diferença, aberração, negatividade, maldade, trevas, sendo que ainda há quem associe o mau comportamento ao estereótipo camiseta preta+tatuagens+cabelos longos. Um exemplo de como este estilo e seus fãs ainda são vistos negativamente foi dado por Christie (2010), ao contar que Ozzy Osbourne e Tony Iommi (vocalista e guitarrista do Black Sabbath, respectivamente), em 2002, convidados para tocar no Jubileu da Rainha Elizabeth II, durante o ensaio da música *Paranoid* (ainda nos pisos superiores do Palácio), geraram a evacuação de todo o local, automaticamente.

Acompanhando a evolução do gênero e dos amplificadores com alto som e distorção, surge um subgênero do *heavy metal* – Chapman, Dunn e McFadyen (2011) afirmam que há 22 subgêneros do *heavy metal* –, o *thrash metal*, por volta da década de 1970, que se popularizou na década de 1980. As bandas de *heavy metal* vinham fazendo bastante sucesso com seu novo estilo, motivo pelo qual se torna difícil definir quem foi o precursor. Alguns atribuem novamente a Black Sabbath, pelo *riff* da música *Iron Man*, mas também a músicas do Iron Maiden, Motörhead e Judas Priest.

Sua característica é ser mais rápida que o *heavy metal*, sendo que o foco está menos nas vozes e nas melodias e mais nos *riffs*; o *thrash metal* é um som mais ‘pesado’, com mais distorção e velocidade. Suas letras acompanham os temas do *heavy metal*, sendo também considerado como uma mistura de *punk* com *heavy metal* (CHAPMAN; DUNN; McFADYEN, 2011), pois a ‘violência’ e agressividade são características do *punk*, em resposta a uma atitude conservadora, enquanto que o *heavy metal* continha arranjos mais complexos, diferente do *punk* (que tinha poucos acordes e solos), sendo então uma versão mais rápida e mais agressiva do *heavy metal*, usando bastante o pedal duplo da bateria (CHAPMAN; DUNN; McFADYEN, 2011).

Bandas que se destacaram com este estilo foram Iron Maiden, Motörhead, Saxon, dentre outras, e, mais recentemente, Megadeth, que hora é classificada como *heavy metal*, ora como *thrash metal*. Outras bandas, como Metallica, também compuseram músicas do estilo, porém, no geral, terminaram no ambiente mais comercial e *pop* (LEÃO, 1997). Segundo o documentário *Metal Evolution* (CHAPMAN; DUNN; McFADYEN, 2011), Slayer foi a única banda que se manteve essencialmente firme em *thrash metal*.

De maneira geral, tanto *heavy* como *thrash metal* são estilos vistos pelos autores estudados e também pelos músicos desta cena como uma energia e um som que faz todos pularem ao som da mesma batida, como se todos passassem pela mesma sensação juntos (CHAPMAN; DUNN; MCFADYEN, 2011). Chapman, Dunn e McFayden (2011) também

ousaram fazer experimentos neurocientíficos com o metal, submetendo-se à análise das respostas neuronais ao ouvir metal, e identificaram que o *heavy metal* ‘desliga’ o pensamento consciente e a inibição de perder o controle, transformando o cérebro humano em um cérebro réptil.

Como se observa pelos breves relatos deste capítulo, o *heavy metal* tem suas raízes em estilos como *blues*, *jazz* e música clássica, sendo que os fãs desta cultura são caracterizados por comportamentos em comum, sobretudo buscando liberdade social e musical, mas também uma maneira de demonstrar sua insatisfação com a sociedade que se criava. Em contraponto ao cristianismo, é uma religião criada pelos fãs, os quais usam rituais contra tudo que é conservador e rotulado como correto pela sociedade.

5.2 ROCK, COMPOSIÇÃO E COMPORTAMENTO SOCIAL

Uma interessante obra de quase 400 páginas, elaborada por Bill Flanagan (1986) e denominada *Written in my soul* (e traduzida de maneira nada poética quanto era seu título para *Dentro do Rock*) fez um levantamento do modo de composição de 24 artistas do *rock*, com o objetivo de entender como cada um deles, com características peculiares, colocava para fora sua composição.

Quando SEKEFF (2009) comenta que talvez muitos artistas e músicos, se fizessem psicanálise ou qualquer outro tipo de terapia, perderiam sua capacidade de compor, parece que traduziu o pensamento de dois artistas do *rock*, Kris Kristofferson (autor da famosa canção *Me and Bobby McGee*) e Willie Nelson (compositor de *Always On My Mind*): “Será que o cara tem que ser um maldito filho da puta o tempo todo só para conseguir escrever uma boa canção de vez em quando?” (FLANAGAN, 1986, p. 11).

Esta dúvida dos compositores remete à ideia de que não se pode ser “normal” se o desejo for escrever uma boa música, nem se preocupar muito com os outros. Mick Jagger que o diga. O músico afirma ter criado problemas com todos os tipos de pessoas – negros, mulheres, padres – por falar verdades. Seu processo de composição, no entanto, é bem interessante: ele afirma que tudo que acontece com ele, vira música, mas também o que não acontece. Para ele, a música nem sempre é o retrato da realidade: não é porque ele fala que alguém deve matar alguém que ele está incitando atitudes como estas (FLANAGAN, 1986).

É, eu sei, mas a gente tem que se colocar num nível um pouco mais sofisticado, na hora de compor. Nem sempre você quer fazer uma letra do seu próprio ponto de vista. Dá vontade de assumir outros personagens. Nem tudo o que você diz é realmente na primeira pessoa, embora muita coisa o seja, concordo. Em outras palavras, e daí se algum garotão *burro*, impressionável, entrar nessa? A gente não pode compor só para este tipo de gente. (FLANAGAN, 1986, p. 176).

Dentre as várias formas de compor, muitas foram as respostas. Bono Vox, da Banda U2, disse que as músicas eram pura inspiração, como se já tivesse prontas em algum lugar da pessoa e de repente viessem à tona. Keith Richard, por sua vez, da banda Rolling Stones, acha tudo isso balela. Para ele, a música sai de muito trabalho e técnica, e não é apenas uma inspiração. Acha que compositores que dizem isso estão tentando parecer humildes, mas que no fundo são realmente pessoas talentosas e não têm coragem de assumir (FLANAGAN, 1986).

Carl Perkins, um compositor que inclusive fez uma das músicas mais famosa de Elvis, *My blues Sweed Shoes*, conta que sua influência de composição partia de sua vida mais simples, com os negros da roça, usando as lições aprendidas em suas músicas. Para ele, música boa era a que fazia dançar. Kris Kristofferson, por sua vez, não achava que música deveria ser ‘muito certinha’ e T-Bone Burnett completa que o plano estético nunca é vasto o suficiente para servir de base à vida das pessoas – uma postura um tanto quanto insatisfeita (FLANAGAN, 1986). T-Bone defende que o *rock* precisaria ser a expressão de algo representativo para uma pessoa, por exemplo, a conquista de um sonho, ou, como no *punk*, o não apego a regras.

Para Pete Townshend, guitarrista e compositor da banda *The Who*, antes de qualquer coisa, *rock* é ritmo: “Ele tem que ser dançável, tem que dar para você escutar dirigindo o carro ou namorando” (FLANAGAN, 1986, p. 181). A fórmula da composição do *rock*, para Pete, assemelha-se a uma matéria jornalística: nos primeiros acordes está a chance do compositor conquistar o ouvinte; as estrofes são a criação do clima, “dar um colorido às ideias”. Com a plateia conquistada, o compositor pode se estender um pouco mais, encaixar coisas mais fortes, sendo o solo o momento de mostrar a gratidão.

Analisando a história da música ao redor do mundo e com o passar dos anos, parece ser possível afirmar que somente três tiveram repercussão no mundo todo e até hoje movimentam pessoas em torno de seus estilos: música clássica, eletrônica e o *rock*.

O documentário sobre a loja brasileira Woodstock (CRUZ, 2015), denominado *Woodstock, mais do que uma loja*, discute de vários pontos de vista como o *rock* influencia o comportamento social dos fãs. Encabeçada por um garoto fã de *rock’n roll*, que teve seu

primeiro contato com a música por meio dos Beatles, Walcir Chalas nasceu em 1954 e tinha um objetivo: fazer uma história no *rock*. Mais do que ser o dono de uma loja, ele queria ser um grande influenciador e inovador do que os jovens ouviam à época. Para conseguir isso, viajava constantemente aos países onde estavam tendo *shows* importantes; por exemplo, escolhia um lugar pela relevância que tinha, como ter hospedado alguma grande banda. Ele queria saber como eram os lugares, o que tinham de ‘mágico’ e o que representavam para quem esteve lá – ele queria sentir o que a banda tinha sentido.

Intercalando entrevistas com o dono da loja (fundada em 1978), músicos e pessoas ligadas ao universo do *rock*, o documentário mostra um comportamento voltado para uma realidade diferente do que se vivia à época. Os entrevistados contam que buscavam por lugares onde poderiam se encontrar com pessoas que pensavam como eles e que ouvissem as mesmas músicas, e viram na loja Woodstock uma maneira de estar perto de sua tribo. “Pô, você via várias pessoas passando de camiseta preta e queria saber de onde estava vindo”, relatou Chris Skepis, da banda *punk* inglesa Cock Sparrer (CRUZ, 2015).

A todo tempo, tanto Walcir como os entrevistados contam a energia que o *rock* possuía e como era satisfatório para eles ter acesso a discos que só eram vendidos no exterior. Chegavam a juntar dinheiro em grupos de amigos para conseguir comprar um disco e ouvir em suas casas – e até mesmo na loja. Com escassez de bares que tocavam *rock* à época, os fãs viam na Woodstock uma forma de se reunir e ouvir as músicas de que gostavam – ou queriam gostar (CRUZ, 2015).

Interessante o relato de Ricardo Batalha (*revista Roadie Crew*), jornalista dono da mencionada revista, que visitava seu pai, advogado, no centro de São Paulo, em um escritório perto da loja Woodstock, e conta que o *office-boy* que trabalhava para seu pai sempre o levava à loja para conhecer novidades. Foi por meio da influência de Walcir que Ricardo conheceu Black Sabbath e começou a ‘tomar aulas’ de *heavy metal* com o dono da loja. Então, Batalha, que não conhecia o estilo, começou a gostar logo que ouviu (CRUZ, 2015) e até hoje é uma das referências em jornalismo sobre *rock*.

Os relatos como de Ricardo Batalha mostram mais um comportamento do que um gosto. Walcir aponta vários relatos de pessoas que começaram a gostar de *heavy metal* apenas por frequentar sua loja e ver como era a cena, como ele mesmo afirma. Iggor Cavalera, por exemplo, lembra como era, à época, saber que Walcir havia ido a Londres ver Iron Maiden. “Era como se ele fosse um Santo Graal; a gente queria tocar nele” (CRUZ, 2015), remetendo à ideia de que o dono da loja acabava sendo mais importante que a própria banda pelo que ele representava no Brasil.

O público que frequenta a loja desde sua abertura, também presente no filme, mostra um apreço pelo grupo que ali existia, pela ‘saúde’ dos vinis e das tardes e noites intermináveis, ouvindo *rock* e até mesmo criando confusões. É importante lembrar, pela análise aqui apresentada, que existem ao menos duas formas de encarar os fãs de *rock* e seus comportamentos: pelo ponto de vista de quem não é fã e da visão de quem é.

Esta divisão é importante para este trabalho e, por este motivo, esta apresentada no Quadro 2, a seguir, com base em todo o levantamento bibliográfico do estilo:

Heavy metal na visão dos fãs	Heavy metal na visão dos ‘não fãs’
Ritual de passagem	Estilo de vida
Comemoração da amizade e da comunidade	Tira pessoas dos <i>shoppings centers</i>
Alívio	Obscuro
Uma maneira de se conseguir se expressar	Anticristo
Desabafo	Rebelde
Empolgação	Estilo agressivo de se vestir
Poder	Superbandas em superproduções
Explosão	Pose
Química dentro de mim	Jaquetas de couro e topetes
Espécie de abandono	Fama de mau
Melhor barulho que inventaram	Desajustados
Levar a vida ao limite	Diferentes
Agressividade contida	Aberrações
Atitude controlada	Negatividade
Abandono	Pacto com o demônio
Válvula de escape	Maldade
Solução para evitar a violência	Trevas
Pulando na mesma batida	Barulho desagradável
Catarse	
Inteligência acima da média	

Quadro 2 – Comparação entre o *heavy metal* na visão dos fãs e dos não fãs

Fonte: elaboração própria, com base em Cruz (2015), Flanagan (1986), Chapman; Dunn; McFadyen (2011), Leão (1997), Christie (2010) e Vinil (2004)

Aqui, finaliza-se, então referencial teórico necessário para compreender o estudo que se segue, a respeito da questão: como a música pode ser uma forma de hipnose; ou, mais especificamente, como o *heavy metal* pode ser uma linguagem de acesso ao inconsciente?

6 METODOLOGIA

6.1 TIPO DE ESTUDO

Para esta pesquisa, é utilizado o método de pesquisa qualitativa, com enfoque descritivo e interpretativo, já que a pesquisa qualitativa tem se tornado cada vez mais uma abordagem aceita e promissora no ambiente da investigação (NEVES, 2006). De acordo com Neves (2006), uma das vantagens da pesquisa qualitativa é que ela não mede eventos, tendo um foco de interesse mais amplo e permitindo uma visão diferenciada de um problema, já que se dá por meio de interação com o entrevistado e do contato direto com o problema pesquisado.

Em certa medida, os métodos qualitativos se assemelham a procedimentos de interpretação dos fenômenos que empregamos no nosso dia-a-dia, que têm a mesma natureza dos dados que o pesquisador qualitativo emprega em sua pesquisa. Tanto em um caso como em outro caso, trata-se de dados simbólicos, situados em determinado contexto; revelam parte da realidade ao mesmo tempo em que escondem outra parte. (NEVES, 2006, p. 1).

Dentre todos os objetivos que uma pesquisa qualitativa pode ter, procuraremos enfatizar o significado que as pessoas dão às coisas e o método indutivo. O objetivo não é traçar um perfil psicológico dos entrevistados nem realizar com os mesmos sessões de psicanálise, mas relacionar características comuns a eles e identificar se os processos de acesso ao inconsciente podem se dar por meio de uma música – especificamente, algum subgênero do *rock*.

O objetivo de realizar uma pesquisa interpretativa, segundo Gephart (1999), é descrever fatos subjetivos, compreender a posição dos indivíduos e/ou de grupos perante determinada situação, de acordo com as realidades que cada um dos analisados apresenta. A partir do sentido que cada entrevistado atribui a sua própria análise, a interpretação também realiza uma nova análise, sendo este preceito uma prática fundamental da psicanálise. No mesmo sentido, Merriam (2002, p. 38) defende: “uma pesquisa qualitativa interpretativa foca seu interesse em: 1) saber como as pessoas interpretam suas experiências; 2) como elas constroem seus mundos; e 3) qual significado elas atribuem para suas experiências”.

6.2 DADOS A SEREM OBTIDOS

A presente pesquisa buscou compreender, por meio de dois ouvintes de *rock* e autodenominados fãs do gênero, qual a relação que estes indivíduos fazem entre música e sua vida pessoal e entender o porquê gostam de tal estilo musical.

Por meio de uma pesquisa semiestruturada, presente no Anexo I, foram realizadas várias perguntas aos entrevistados, com vistas a identificar como começaram a gostar do estilo, o motivo de gostarem dele e também questionados pontos de suas histórias pessoais.

6.3 FORMA DE OBTENÇÃO DE DADOS

A forma de obtenção de dados foi mesclada entre estudo de caso e história de vida. Como já mencionado, ambos os estudos foram realizados por meio de entrevista pessoal semiestruturada.

A ideia desta metodologia foi considerada adequada para um estudo do tema psicanálise, visto que, segundo Mardegan e Godoy (1995), aproveita o contato direto e prolongado do pesquisador com o pesquisado, sendo que o pesquisador também examina de forma holística a forma de interação do entrevistado com o ambiente, seus reflexos cotidianos, bem como o significado que as pessoas dão às coisas. Neste tipo de entrevista, a vida das pessoas é muito importante para o resultado da análise, motivo pelo qual é essencial que o pesquisador seja ético para ser fiel às informações coletadas, sem julgamentos, e também para não divulgá-la de maneira indevida na construção de sua teoria.

Também se considera este um estudo de caso, pois, além de haver mais de um entrevistado, o levantamento bibliográfico relaciona o comportamento de ambos no que estes estão inseridos – fãs de rock. Para Mardegan e Godoy (2007, p. 359), “[...] o estudo de caso se caracteriza como um tipo de pesquisa cujo objeto central de análise é o exame detalhado de um determinado fenômeno que é investigado em profundidade”, a fim de que o investigador compreenda tal fenômeno.

O estudo de caso é muito utilizado em pesquisas sociais e fenomenológicas, visto que procura compreender diversos níveis e criar para o leitor um vasto campo de conhecimento

sobre uma teoria que pode ser especificada, levando em conta também a convergência e divergência da atual situação social.

Concomitantemente, foram coletados dados da história de vida dos envolvidos (PLUMMER, 2001), com vistas a tentar compreender como as pessoas criam e relatam informações sobre si mesmas e como se relacionam com o mundo em que vivem (CRESSWELL, 1998). Este recurso é válido para permitir ao investigador observar como o entrevistado experiencia seus próprios relatos; a história de vida também inclui analisar outros dados do entrevistado com sua anuência, sendo considerados dados de perfis de Facebook dos entrevistados então.

A história de vida escolhida para este trabalho foi a curta, a qual, segundo Plummer (2001, p. 19), obtém-se por meio de entrevistas em profundidade, por meio de entrevistas semiestruturadas e com tempo entre meia a três horas, cujos temas são específicos ao que se deseja coletar. O objetivo de coletar a curta história de vida neste estudo é entender como os entrevistados recuperam temas e momento vividos de acordo com cada resposta sobre seu gosto por *rock*.

As perguntas realizadas aos entrevistados não foram feitas na mesma ordem, mas de acordo com a oportunidade dada pelo próprio entrevistado. Ambos participaram de 10 reuniões de aproximadamente uma hora com o pesquisador, sendo que os encontros tinham o objetivo de entender como tinha sido o contato dos entrevistados com o estilo. Assim, cada entrevistado passou em média oito a dez hora em entrevista.

6.4 AMOSTRAGEM

Foram escolhidos dois homens para esta pesquisa, do seguinte perfil (Quadro 3):

Item	Entrevistado 1	Entrevistado 2
Nome fictício	JP	TTG
Idade	31 anos	35 anos
Profissão	Técnico de TI	Coordenador CS
Classe social	Baixa	Alta
Formação	Estudante	Comunicação Social
Há quanto houve o som	15 anos	20 anos

Quadro 3 – Perfil dos entrevistados

Fonte: elaboração própria

Os critérios de escolha desta amostragem foram:

- Pessoas que gostassem principalmente de *heavy metal* e demonstrassem isto.
- Proximidade com os entrevistados.
- Abertura/desejo dos entrevistados a responder perguntas pessoais.

6.5 TRATAMENTO E ANÁLISE DOS DADOS

Para a análise dos dados coletados, foram seguidas as orientações de Flores (1994), denominada análise textual interpretativa, a qual, segundo ele, inicia-se com a audição ou leitura dos dados obtidos por meio de entrevistas, documentos e caderno de campo, o que permite uma visão geral dos resultados. Posteriormente, o investigador parte para a redução dos dados qualitativos, para codificá-los, ou seja, segmentá-lo em diversos temas para confirmar suas hipóteses ou formular novas. A pesquisa será dividida em perguntas estruturadas, as quais partem para a semiestruturação, e a segmentação dos dados se dará de maneira mais simples.

A partir da segmentação e primeira audição, as conclusões parciais possibilitarão impressões simples que o pesquisador tem a partir do momento em que inicia a coleta de dados, mas é somente no momento da redução que as conclusões são possíveis. Assim, novas leitura e audição podem ser feitas, a fim de realizar uma revisão, a qual permite chegar à etapa final, que é a interpretação dos resultados obtidos, com seus achados a partir dos dados (FLORES, 1994).

A partir desse momento, iniciar-se-á a busca por explicações para o fenômeno estudado, a partir da relação com o referencial teórico e da comparação com outros trabalhos de pesquisa similares. Por fim, é redigida a análise final, com a narrativa dos resultados mais relevantes e as respectivas interpretações dos mesmos. As análises dos resultados da pesquisa serão realizadas de forma indutiva, com base nas informações transmitidas pelos relatos dos cinco entrevistados.

Alberti (2005, p.23) ensina que jamais um pesquisador “poderá apreender o real como ele é”. Cabe ao investigador da história de vida demonstrar um elevado respeito pelo entrevistado, por sua visão de mundo, visto que este dá contornos ao depoimento e dá significados à narrativa.

No caso do estudo em questão, mais do que focar nas respostas diretas às perguntas, foram levadas em consideração as palavras usadas, a ordem como foram expressas, os momentos em que foram retomadas ou lembradas, os assuntos omitidos e não ditos, justamente com o objetivo de buscar, por meio das palavras – da voz – o que aquela entrevista poderia trazer à tona do inconsciente.

6.6 LIMITAÇÕES DA PESQUISA

Além do tempo de entrevista ter sido pouco para obtenção das respostas (apenas 10 encontros de uma hora), também só foram entrevistadas duas pessoas, o que não permite fazer generalizações sobre os achados.

Posteriormente, a ideia é realizar um estudo mais aprofundado, com pesquisa de campo com grupos de pessoas que gostam de estilos musicais diferentes e, por meio de entrevistas, apurar se os comportamentos podem ser enquadrados em clínicas da cultura.

7 “QUANDO EU SOLTAR A MINHA VOZ, POR FAVOR ENTENDA²⁷” – AS VOZES DOS ENTREVISTADOS

7.1 “THIS IS THE PAINKILLER”²⁸ – O CASO JP

Victim of changes, do Judas Priest, foi, por muito tempo, sua canção preferida. “Já tive muitas preferidas. Cada época eu ouço diferente. Daqui um ano eu ouço diferente. Conforme vai passando, faz sentido naquela hora”, contou JP. Mas esta foi a primeira da qual se lembrou.

JP é uma pessoa com muitos amigos. Seu apelido, que é parte do nome de uma banda de *heavy metal*, foi dado inclusive por estes amigos, que o viam sempre calado durante o cursinho pré-vestibular e vestindo a camiseta daquela banda – a tão conhecida camiseta preta dos ‘diferentes’. Por não interagir muito com as pessoas, devido à sua autodeclarada timidez, JP fora apelidado com o nome da banda que estava escrito na camiseta, por pessoas que sequer sabiam o que aquilo significava.

Acompanhando de maneira mais efetiva sua vida, com sua autorização, pelas mídias sociais observei que JP aparece em fotos no Facebook pelo menos duas vezes por mês com sua camiseta preta – agora não somente de sua banda preferida –, cercado de amigos. Ele raramente posta alguma coisa em seu perfil, mas aceita que as pessoas o marquem em publicações sobre ele. Trata seus amigos como sua família, e diz até já ter criado problemas com sua namorada por isto. “É meio que minha família. Eles fazem parte da minha história, principalmente dos momentos mais difíceis.” Interessada em entender o que seriam “mais difíceis”, JP me explicou.

Filho de pais provenientes de classes sociais baixas, JP nasceu e cresceu em uma periferia da Zona Sul de São Paulo. Seus pais tiveram problemas de relacionamento e de brigas violentas, devido, principalmente, ao alcoolismo. Neste momento, questionei qual era o tipo de música que ouvia em casa:

Minha mãe ouvia bregueiro, sertanejo da época, Zezé de Camargo... bem bregão, mesmo,... Amado Batista... Essas paradas aí. Ela até que era meio eclética. Ouvia zumba da vida. Roberto Carlos, coisas assim.

²⁷ Verso da música *Sangrando*, de Gonzaguinha.

²⁸ Refrão da música *Painkiller*, da banda de metal Judas Priest. Remete à ideia de que o *heavy metal* é o analgésico para toda música ruim.

Questiono: “E seu pai?” e a resposta é: “Boa pergunta! Até hoje eu não sei o que ouvi. Deve ser essas porras de risca-faca.” Volta então a falar da mãe: “Minha mãe era uma pessoa apaixonada, com problemas afetivos, que vivia lamentando as perdas amorosas.”

Neste momento, perguntei então quando e por que começara a ouvir *rock*, e ele me contou que havia sido por volta de seus 14 ou 15 anos, por influência de seu cunhado (à época, namorado da irmã mais velha, e hoje casado com ela). O que o atraía havia sido a “explosão”, como ele mesmo relatou. Após isso, começou a procurar sozinho, e conta que a atração foi primeiramente pelas guitarras e, depois, pelas letras.

Primeiramente eu gostei do som, da explosão, e depois fui para as letras. Foi paixão à primeira vista. A última coisa foi a letra, inclusive foi quando fui estudar inglês para aprender.

Notável a fluência de JP na língua inglesa. Era capaz de compreender quase a música completamente, até mesmo aquelas de dicção mais difícil. Uma característica sua é não ser mediano – era o ansioso perfeccionista, mas não metódico. Tanto que, quando questionado se tocava algum instrumento, respondera:

Eu não sou guitarrista. Eu tento, eu brinco, eu sei tocar algumas coisas. Nunca encho o peito e digo: eu sou guitarrista. Eu não sou ainda... Saber todo o braço de escalas... O mínimo que algum cara tem que saber.

JP defende que também não é músico porque não é uma pessoa criativa: “Minha namorada diz que sou criativo, mas eu não acho”. Interessante observar que esta pergunta seguiu-se justamente à capacidade de tocar um instrumento, e JP defende duas negativas: não toca instrumento e não é criativo. Lembra JP, no entanto, que o instrumento lhe “Trouxe desafios, pois exige muita técnica, muito conhecimento... [Precisa] Entender como funciona. Tentar evoluir. Não é uma coisa que você aceita que é assim e pronto.”

O jovem não sabe muito em relação a seu futuro. Ainda faltando dois anos para terminar a universidade, demonstra angústia e várias possibilidades de profissão, de estudo etc. Afirma que gosta de música, mas faz várias outras previsões diferentes, porém não tem ideia do que será. É perceptível que entende que o futuro não é quando se possa unir prazer com dinheiro. Considera-se diferente. Não pensa como muitos; não sonha com grandes conquistas profissionais ou financeiras, mas com algo que não sabe definir, mas que não tem a ver com esta vida-padrão, com “receitinha”, como ele define.

Outro meio de JP ter tido acesso ao universo do *rock* e, posteriormente, do *heavy metal*, fora por meio da emissora já extinta MTV. Segundo ele, o que ali passava era muito *pop*, comercial, mas ainda assim trazia conhecimento sobre o meio musical. De tudo que ouvira, no entanto, já que seu cunhado ouvia mais *rock* progressivo, gostara mais do *heavy metal*. Demonstrou muito conhecimento de todos os estilos de *rock*, sabendo a divisão de cada uma das bandas, o nome dos músicos, as épocas, as músicas etc.

Em sua paixão não cabia o *punk*, *grunge* nem o *rock* nacional. Para ele, o *punk* era algo simples, sem sofisticação, não era música elaborada, apesar de ter algumas coisas boas. O *rock* nacional, então, para ele nem era *rock*.

Nacional não atrai em nada. Nem os *grunges* da vida. Tiraria 10 músicas que são legais. Sabe? Musiquinhas legais, aquelas que te dão vontade de ouviu ou te falam alguma coisa? Mas tem estilo que eu gosto até menos. *Punk* me cansa... Principalmente os *punks*... Não desce. Essas porrinhas, de som muito *pop*. Gosto de peso.

Falando em peso, perguntei como era sua vida em família: “Eu nem lembro de verdade tudo que acontecia; eu meio que deletei isso; está resolvido pra mim.”, contou JP, dando a entender que era algo que somente preocupava a mim. Brincava que era um “pobre-padrão: preto, favelado, com uma mãe doméstica e um pai pedreiro”. De fato, um estereótipo de pobreza latente no Brasil.

Quanto à música que ouvia, comenta da opinião de sua avó e de sua mãe: “Minha vó não gostava que ouvisse alto, mas minha mãe nunca reclamou, nem da guitarra”. Mais uma vez, perguntei de seu pai, e JP afirmou: “Meu pai, ele é um desconhecido pra mim. Eu não sei nada dele, ele não sabe nada de mim”. Ele não demonstrou decepção, apenas indiferença. E desta vez encerrei as perguntas sobre seu pai.

Por outro lado, além do *heavy metal*, afirmava que gostava de *blues*, que viera do *rock*: “Me arrepi, traz mais sentimento. E o eletrônico, né? É uma extravasada diferente do metal. Pra dançar. Sentir é no metal. Dançar é no eletrônico. Não ficar parado. Dançar e ouvir são coisas diferentes”.

Perguntei qual havia sido o primeiro *show* de *rock* de sua vida e se preferia ouvir músicas sozinho ou em *shows*. JP me respondeu que preferia ir a *shows*, pela energia, pela galera; afirma que sempre gostara de *show* ao vivo, e sua explicação era de que o evento era um som feito para a pessoa que estava lá, enquanto que o CD era para a gravadora, para a mídia. Porém, não lembrou com certeza qual havia sido o primeiro *show* a que tinha ido. Isto o deixou intrigado, pois a cada pergunta tentava lembrar qual havia sido o primeiro:

Sabe que eu não lembro? Eu ia nos underground da vida. Muchachos, Black Jack... *Show* de radio, um ou outro, porque tocava banda nacional ou coisa que eu não gostava, tipo Charlie Brown, Raimundos (na época, eu não gostava). [pausa longa] 1998 ou 1999. Acho que foi o Iron. Dadaradarara... [simulou uma guitarra nos braços].

Quando questiono o que ele pensa do *heavy metal*, responde:

O *heavy metal* é uma crítica social; ele fala contra o sistema, tem *riffs* bem pesados, tem solos, assim como o *thrash*, que é mais pesado ainda. Tem músicas que arrepiam. Quando ouvi pela primeira vez... “Caralho, que som foda!”, e fui atrás. E é mais ou menos isso.

JP é uma pessoa considerada ‘doce’. Seus amigos o tratam com diminutivos no nome, principalmente as meninas, e os amigos homens são capazes de declarar abertamente que o amam e admiram. O jovem, de 31 anos, ateu, fala com muita educação, calma, pausadamente e tem uma linguagem correta – apesar dos palavrões que apareceram nas últimas conversas. Havia passado no vestibular de um curso de exatas da Universidade de São Paulo (USP) sem optar pela cota de negros, estando, no período da entrevista. O estudante me contou que considerava seus amigos muito importantes, e que adorava estar perto deles, tomar uma cerveja e interagindo, sendo estes amigos do tempo do cursinho pré-vestibular.

Por conta desta vida de amigos e bar que levava desde cedo, questionei se o *rock* havia o levado para lugares novos: “Sim, principalmente da minha origem, aqui. Começou abrir meus horizontes. Aqui não tinha *rock*. Aqui tinha pagode, *rap*... Não é uma coisa que você está na rua e ouve. Aqui você tem que ir atrás”. Seu melhor amigo, no entanto, era daqueles que ouviam axé, pagode, sertanejo, e que conhecia uma ou duas bandas de *rock* por influência dele. Mas eram inseparáveis.

Apesar de ter aberto novos horizontes, o *rock*, no entanto, não lhe dera novos amigos, em sua opinião: “Fiz colegas, não amigos. Gente que nem sei mais se está viva ou não. (citou três nomes). Gente velha.” Seus amigos, segundo ele, eram aqueles do cursinho.

Por fim, questionei porque ele achava que tinha gostado daquele estilo e não de outro. Ele me respondeu: “Não chamava atenção, apesar de eu saber várias das letras-chiclete. A guitarra que foi foda. Eu gosto muito de metal. Eu gosto de *heavy metal*. Com certeza.”

Finalizo perguntando “o que é *rock* para você”:

Difícil definir. Saber o que é rock? Sei lá. É muito.

Mudo.

7.2 “*SYMPHONY OF DESTRUCTION*”²⁹ – O CASO TTG

Alto, com cara de *nerd* e seus 35 anos, TTG é o tipo fácil de conversar, mas de pouco revelar. Por volta de 1995, durante seu tempo de escola, alguns amigos tocavam instrumentos musicais e então pela primeira vez TTG teve contato com o *rock* do qual se lembra.

Vamos ver, eu estava na... foi por volta de 1995, não lembro exatamente a data, antes ainda. Eu ouvi sozinho. Não! Foi assim: tinha uns amigos que tocavam e me apresentaram uma banda Green Day.

Filho de uma família tradicional de classe média baixa, era um estranho no ninho de alunos de uma escola católica em que sua mãe trabalhava. O motivo? Por ser uma escola de classe média-alta e classe alta, TTG somente estudava no local porque sua mãe trabalhava lá e conseguia bolsa integral para ele. Porém, todos tinham condições de vida bem melhores que ele. “Eles ganhavam de presente viagens para a Disney”.

Acha até mesmo que sua necessidade de viajar todo ano para a Disney seja por conta deste “trauma”, como ele mesmo chama, de ser o “mais pobre da escola”. Não bastava sua condição social diferente, era também um menino “feito”, como ele se autoafirma até hoje.

Hoje ciente de sua condição e bem melhor de vida do que quando era criança, seu gosto pelo *rock*, segundo ele mesmo descreve, é uma evolução, partindo de um som menos maduro para um som de “adulto”:

Fui me tonando adulto. Eu gostava de escutar sozinho as músicas, e gostava inclusive de eletrônico antes de *pop*. A primeira banda de quem eu gostei foi Green Day. Achei bacana o som deles, do estilo rápido da banda. Não avaliei a qualidade, mas se gostava ou não.

A segunda banda com a qual teve contato foi Offspring, a qual considerou “divertidinho” e “meio antigo melódico”. Comenta que tudo isso acontecia porque aqueles amigos que tocavam músicas o chamavam para ver a apresentação de suas bandas e nestas ocasiões TTG tinha contato com outros estilos:

Eu tinha uns amigos que tocavam instrumentos e acabavam apresentando outras bandas e outros lugares. Meu primo, quer dizer, meu ex-primo (eu chamo ele de ex-primo porque ele é ex-namorado da minha prima), gostava de *rock* pesado (*rock* mais adulto). Não era mais bobagem. Não lembro com que idade foi isso, mas foi logo depois.

²⁹ Nome da música da banda de *thrash metal*, Megadeth.

Explicativo e dinâmico, TTG insere vários parênteses dentro de uma mesma frase sobre tudo que conta, inclusive com exemplos e bastante detalhes. A primeira música de que se lembra ter gostado fora *Geek Stink Breath*, da banda Green Day, mas se recordou antes o nome do álbum, *Insomniac*. A segunda, em sua fase “adulta”, como ele mesmo define – mas ainda era adolescente – foi *Symphony Of Destruction*, da banda Megadeth. Segundo ele, foi seu “momento puts!”, aquela música que se ouve e fica estagnado.

Sua família, apesar de ‘tradicional’ do ponto de vista social, tinha problemas de relacionamento entre os pais, já que a mãe colocava TTG como o exemplo da família, o decisor, tirando o papel de homem de seu pai. A excessiva castração da mãe em relação ao pai acabou gerando problemas de infidelidade na família e outros nos quais TTG não quis entrar em detalhes.

Pouco depois de ter tido sua “fase *pop*”, como ele definiu, passou a abraçar ideologias políticas e a ouvir músicas mais focadas em crítica social. Porém, virou fã de Joe Satriani e conta, divertindo-se, que queria ser o artista – apesar de não tocar instrumento algum, não cantar e assumir não ter nenhuma aptidão para tal. Sua mãe, por sua vez, tocava piano: “Minha mãe toca muito bem, muito foda, você tem que ver. Ela toca piano, é muito bonito; me dá uma sensação boa ouvir”.

Com o passar dos anos e “evoluindo no meio musical”, TTG para em sua explicação para dar um foco especial a este fato: ele ouviu a banda Rush. Achou que o vocalista fosse uma mulher – como a maioria das pessoas pensa –, viu que não era, mas ainda assim não perdeu seu apreço. Pelo contrário, ele somente aumentou. “Não é possível que exista uma banda tão boa assim”, ele confessa ter pensado. Isto foi no período de pré-adolescência e este é o estilo de música de que mais gosta até hoje. Ele não entendia nada do estilo que ouvira, e então começou a comprar LPs e procurar lugares para encontrar mais daquela música. Exageradamente, disse que pensou: “Meu deuuuuuuuus! Esse som é bom demaaaaaaaaaaaaais”.

TTG tem uma característica de ouvir uma música de que gosta inúmeras vezes seguidas. Conta, inclusive, que quando aprendera a mexer em editores de som, recortava apenas o trecho de que gostava mais e colocava para ouvir em *looping*.

Perguntei o gosto musical de seus pais e ele me disse, primeiramente, que a mãe gostava de New Diamond.

New Diamond (eu adoro) e também os Bee Gees (que eu também gosto por causa dela) e uma parada aí Vangelis (um negócio mais conceitual, nem sei o estilo que é). Ela não curti música nacional, apesar de não entender nada inglês. Meu pai...

Nunca vi escutar muito musica. Ele gostava de algumas coisinhas, Paul McCartney... Uma banda que eu achava uma bosta: era Bread – constrangedor... Meu pai gostava de música eletrônica também (ele escuta 97). Ele não tem o perfil o pai de idade, velho, e ele acha um absurdo quem gosta de *rock* gostar de eletrônico.

Acha que o pai ouvia músicas constrangedoras, como a Banda Bread, que não se diferencia muito de Bee Gees, gosto de sua mãe. Segundo informa, seu pai e sua mãe não ligavam se ele escutasse *rock* em volume alto, e inclusive lembra que sua mãe gostava quando ele ouvia Smashing Pumpkins, porque eram músicas mais calminhas, sendo que até mesmo ela colocava para escutar. Também se lembra de *Jump*, do Van Halen, uma música que, segundo ele, é fácil das mães gostarem.

Questionado quanto aos sons de que não gosta, afirma que não curte *death metal* e sons de “gritaria”, os quais, segundo ele, não são música, “não são nada” – comenta sobre os acordes repetitivos. Prefere o *rock* progressivo porque, além de achar que é mais pesado que o *heavy metal*, tem uma evolução.

O progressivo, a questão é que vai ganhando um orgasmo, vai evoluindo, indo por etapas, a música 2112, por exemplo, tem umas quatro ou cinco etapas dentro de uma musica. É o estilo da música. Não sei como categoriza. Eu não gosto de falar ‘que estilo você gosta?’. Eu não gosto de divisões. Dream Theater e Rush, por exemplo, têm uma história.

Questionado se se considera tímido ou retraído, revela, rindo:

Eu me acho expansivo pra muitas coisas, e para outras eu sou tímido. Eu sou envergonhado, ou melhor, tímido, em duas situações: quando tenho que falar pra muitas pessoas, salvo raras exceções (se for quem eu conheço ou pra fazer piada, por exemplo), mas em palestra, por exemplo, fudeu!; e falar do que não conheço.

Na música, o que mais atrai TTG é o conjunto. “A letra certamente não é”, ele afirma. “Não sei o que é o que, eu gosto do conjunto. Não dá para desmembrar. Satriani é foco na guitarra. Se eu ouvisse a melodia sem a bateria não seria Rush. Mas o vocal, a letra, nunca foi o que chamou mais atenção.”

O *rock* não trouxe a TTG mais amigos, nem mais passeios para fazer. Ele não gostava de balada, não pelas músicas, mas pelo ambiente, não gostava de beber, mas queria ir aos bares para conseguir chegar mais perto do que gostava. Quanto aos *shows*, trata-os como uma forma de confirmar se o que ouvira no CD era o mesmo que seria tocado no palco, ou se a banda era apenas uma produção midiática, apesar de compreender a importância dos dois para seu gosto:

Difícil falar se gosto mais de *show* ou CD. Gosto dos dois, porque dentro do CD a música preparada você ouve com mais calma; pode pegar um trecho que acha interessante e ouvir de novo, voltar. Agora, ao vivo tem a energia. Eu sempre falo para a [nome da esposa] que o *show* é uma coisa que é muito mais emocionante que um jogo de futebol.

Ainda quanto ao *show*, o primeiro a que se lembra de ter assistido foi muitos anos depois de ter começado a gostar da banda, por volta de 2000. Diz que não gosta de releituras de músicas. Para ele, tem que ser como ele escutou no CD. “O Dream Theater faz isso, por exemplo. Você chega lá e cada hora ele toca uma coisa diferente. Tem banda que parece que apertou um *autoplay*. Eu gosto da música que eu conheço, porra! Não gosto que muda.”

Metódico e apegado a regras e cumprimento de normas sociais, TTG fala muito sobre fatos de que não gostou na vida. Sempre que acionado, ele conta algo positivo e, depois, algo negativo. Tanto que, ao contar sobre seus presentes, fala do urso, e diz que não sabe por que tinha ganhado aquele presente. Aquilo havia ficado por muitos anos em sua memória.

TTG também é uma pessoa que depende muito da aprovação alheia. Afirma que evita criar conflitos com as pessoas, porque não no fundo acha que não sabe lidar com a rejeição. Fã incondicional de super-heróis e colecionador fiel de todos os tipos de miniaturas de seus heróis favoritos, TTG, apesar de ter um emprego, faculdade, família e um apartamento (a vida padrão), não sabe se está fazendo o certo, nem se é isso que ele gostaria de ser. Não se considera “encontrado” na vida; acredita que se vive pouco e se cumpre muito.

Por fim, questionei o que significava o *rock* progressivo e o *heavy metal* para ele. Após um longo assopro “Shuuuuuuu”, respondeu:

Meio que me representa. Eu me vejo no *rock*, eu faço analogia: os meus gostos, conforme cresci na vida, cresci na música, amadurecendo... Procurava o que sentia no momento. Megadeth (eu tenho uma memória musical muito boa), por exemplo... Quando eu escuto uma música e estou triste, se eu escutar de novo eu fico triste de novo, não importa o estilo. Hoje sei separar isto melhor.

E quem é você? “Pô...”. *Rush!*

7.3 “É APENAS O MEU JEITO DE VIVER” – ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

7.3.1 *Victim Of Changes* – Análise isolada de JP

A música preferida de JP fora, por muito tempo, *Victim of changes* (vítima das mudanças), e alguns de seus versos dizem: “*Takes another look around, you're not goin' anywhere/You've realized you're gettin' old and no one seems to care/You're tryin' to find your way again/You're tryin' to find some new*”, em tradução livre: “Dê mais uma olhada em volta, você não vai a lugar algum. Você percebe que está ficando velho e ninguém parece se importar e você está tentando retomar seu caminho, tentando achar algum novo...”. Pela história que JP conta é bem claro que ele se considera uma vítima das mudanças, que tem olhado à sua volta e procurado o caminho. A voz da música é a esperança de Outro fale por mim e responda por minha existência.

O sentimento vivido dentro de casa, principalmente durante sua adolescência, não era bom para JP, que preferia estar longe dali e, principalmente, não se atrelar a nada que lembrassem aqueles momentos.

Difícil acreditar que uma pessoa que é vista com preconceito por boa parte da sociedade brasileira de fato se sinta inserida nesta mesma sociedade e reconheça seu lugar, se autoconheça, principalmente uma pessoa com dificuldades também de reconhecimento familiar. Esse sentimento compartilhado no momento do *show* de *rock*, que JP afirma gostar muito e sentir uma energia diferente, como se todos estivessem ali pelo mesmo motivo, é talvez aquilo que Stefani (1989) coloca como a música que “exprime um certo sentimento e o que têm em comum as músicas que produzem o mesmo sentido”.

Isto é também comentando pelo documentário *Woodstock*, quando um dos entrevistados afirma que gostava de passar por perto da loja para ver que ele não era o único a se sentir ou se vestir daquela maneira. Cabe lembrar quando Luiz (2013, p. 61) explica que “a música como experiência de grupo implica no alívio desse medo de estar sozinho”. Como JP afirma que fizera muito disto em sua adolescência, compreende-se que seu inconsciente tentava aproximá-lo desta ideia de não estar só, deste desajuste social.

Diferente totalmente de sua condição social e das músicas que seus pais ouviam, o comportamento em um *show* coloca JP em contato com uma realidade diferente daquela que

vive; é onde ele encontra comuns, não aqueles que curtem sertanejo ou outras músicas populares e bregas. É lá onde ele se encontra, onde ele existe, porque é lá onde ele vê os afins – e não vê seus problemas; ele conjura “a angústia da solidão criando a ilusão de ter o apoio de todo um grupo (Kohut & Levarie, 1950, p. 81)” (LUIZ, 2013, p. 61). Ele se autoconhece, e também é reconhecido – algo que não acontecia em sua casa. O *show*, apesar de não ser tema central deste estudo, pode até mesmo ser visto como uma forma de libertação fisiológica, proveniente da energia ao ouvir a música, assim como o prazer de uma gargalhada.

Quando explica sua relação com o instrumento, afirma não ser músico e ainda estar aprendendo, estando bem longe do que gostaria de ser. No entanto, quem o vê de fora diz que evoluiu muito. Em contato com o entrevistado, tive acesso a vídeos em que ele era capaz de tocar músicas completas da banda Black Sabbath e de Dire Straits, incluindo os solos, porém defende veementemente que não sabe tocar. Questionado, relata que aprendeu sozinho, vendo vídeos no YouTube. A negação do autorreconhecimento é uma resposta também ao fato de sua criação não ser valorizado quem ele era e quais eram suas aptidões.

É fã árduo de *heavy metal*, mas, quando está em contato com a execução, parece que nega sua relação com a música, como se ela o pertencesse, mas ele não pertencesse a ela. Explica essa relação justamente por sua relação com o instrumento. Aqui, cabe mais uma vez mencionar Stefani (1989, p. 33), afirmando que uma das formas de o diletante definir sua relação com a música é pela forma como lida com seu instrumento:

Cabe a ele: decidir a melhor forma de conciliar as exigências da técnica com suas próprias habilidades motoras; equilibrar a vontade de realizar imediatamente alguma **coisa satisfatória** com a necessidade de adquirir conhecimento teóricos que no futuro poderiam levá-lo mais longe; **dar razão a seu modo pessoal de se apropriar de uma música**, sem desprezar a composição original. (grifo da autora)

Aqui, também convém mencionar a pulsão. A coisa satisfatória a que se refere Stefani (1989) é o que Freud chamaria de pulsão, e o que Vivès trata como pulsão invocante.

Na entrevista, JP revela que não é uma pessoa criativa e que não é músico, porque não toca um instrumento com perfeição e porque não sabe compor. Já Stefani (1989, p. 33) defende: “Mesmo quem reproduz uma música, especialmente se é diletante, apropria-se dela e a transforma; portanto, inventa alguma coisa”. É possível compreender que sua negação quanto ao instrumento é sua negação também de sua criatividade, como se não fosse capaz de criar algo.

E por que a banda Judas Priest, em meio a tantas? A tradução do nome da banda seria “Padre Judas”, justamente aquele que traiu Jesus. E agora seria padre? JP afirma ser ateu, e

não acha que precise explicar isto. Para ele, quem tem que explicar o que não existe são os que acreditam em algo que não veem. Sua vó, árdua religiosa, assim como sua mãe, mas parecia que nada disso fazia a vida ser diferente. JP sente paixão à primeira vista por uma banda com o nome de “Padre Judas”, justamente aquele que traiu Jesus. Seria seu inconsciente dizendo que ele negava o deus que morava em sua família desestruturada?

Por conhecer sua parte de sua história por meio de seus relatos, sua posição social denuncia sua falta de capacidade de se sentir criador. É como se ele estivesse na posição de espectador do mundo, que não está ali para ser o protagonista, mas a plateia, tanto pela exclusão social quanto pelo não reconhecimento familiar. Ele não é quem faz o *show*, tanto que, durante várias vezes, menciona várias referências de música e de *rock*, mas não se usa como tal.

O *show*, então, pode ser entendido para JP também como uma maneira de ser um personagem – o personagem que no fundo é quem ele realmente é –, aquele citado por Mick Jagger como “dá vontade de assumir outros personagens. Nem tudo o que você diz é realmente na primeira pessoa, embora muita coisa o seja, concordo” (FLANAGAN, 1986, p. 176). Do mesmo jeito que o compositor é tocando em seu inconsciente na hora de compor, este mesmo inconsciente aflora no ouvinte, que pode se ver como um personagem de uma história da qual gostaria de fazer parte.

Seu gosto revela: gosto de peso. Não se sabe se gosta do peso o aceita que ele faz parte da sua vida. As músicas de outro estilo que ele demonstra apreciação são as que “te falam alguma coisa”, ou seja, alguma voz, algum grande Outro, para uma pessoa que precisava de referência. O *heavy metal* é sua autodefinição. Difícil definir. Saber o que é *rock*? Sei lá. É muito.

Para ele, tocar uma música é “entender como funciona. Tentar evoluir. Não é uma coisa que você aceita que é assim e pronto”, e todas suas explicações sobre a música de que os outros gostam terminam em “da vida”. É a vida da qual ele tenta ser protagonista, que ele não aceita “que é assim e pronto”; precisa ir mais adiante, como ele tem feito; precisa tentar evoluir. O *heavy metal* é uma evolução, e o gozo é estar em contato consigo mesmo.

7.3.2 *Geek Stink Breath* – Análise de TTG

A primeira música que TTG se lembra de ter gostado – apesar de afirmar que não dava atenção à letra dela, mas ao estilo – fora *Geek Stink Breath*, que significa bafo de *nerd*. Alguns versos desta música:

I'm on a mission
 I made my decision
 To lead a path of self-destruction
 [...]
 I'm on a roll
 No self control
 I'm blowing off steam with
 Meth Amphetamine
 Don't know what I want
 That's all I've got
 And I'm picking scabs off my fac

Em tradução livre, o trecho da música releva alguém que está em uma missão de autodestruição, sem controle, e que não sabe o que quer, mas está escondendo as crostas de seu rosto. De fato, quando começara a ouvir este estilo de música, estava em um momento em que tentava se enquadrar no mundo que ele era visto como ‘mais pobre’ e como ‘nerd’, ‘esquisito’. O próprio nome da música já revela sua identificação com a realidade em que vivia, até porque primeiramente gostou da música e, depois, conheceu a letra.

Interessante observar que o álbum tinha o nome de *Insônia*, e é justamente na hora do sonho que os desejos reprimidos são realizados. Não realizando pelo sonho, ele realiza por uma música que remete à qualidade de sonho. Curiosamente, em sua fase “adulta do *rock*”, a segunda música de que se lembra gostar fora *Symphony Of Destruction*, da banda Megadeth. Esta música havia sido seu “momento puts!”, o qual ele revela que ficou sem ter o que pensar e dizer – uma primeiridade, com certeza.

Os primeiros versos desta música dizem: “*You take a mortal man/And put him in control/ Watch him become a god/Watch peoples heads a'roll/A'roll*”, ou seja, você pega um homem mortal e o coloca no controle, o vê se tornar um deus e assista à cabeça das pessoas rolarem”. A função que havia ganhado em sua casa, de substituir o papel de seu pai, parece ter total relação com sua segunda música preferida, agora mais velho, quando estava tentando tomar decisões, mas tinha de arcar com a dependência de sua mãe. Assim, ele, um ‘homem mortal’ tem o controle da casa, enquanto se torna um deus das decisões, mas tenta encontrar

seu lugar no mundo – sua cabeça vai rolar quando deixar de ouvir a voz de sua mãe e tentar seguir sua própria vida – ou ele mesmo pode fazer as cabeças rolarem, como a de seu pai.

Sua banda preferida, Rush, tem relação com sua vida, que necessita de fantasia e de um pai presente, já que a responsabilidade da voz da casa tinha sido transferida a TTG – uma atribuição demasiadamente dura para um jovem. Sua mãe havia o transformado no herói da casa, o homem das decisões, o admirado. Rush é uma banda canadense de *rock* progressivo que tem como foco usar a fantasia e a ficção em suas longas músicas. O nome da banda, “Apressar-se”, “Correr”, parece que dá a TTG a ordem de tentar rapidamente sair de sua condição de homem da casa ou então de amadurecer rápido demais.

A banda Rush tornou-se conhecida pelas habilidades instrumentais de seus membros, composições complexas e letras ecléticas, que abordam bastante ficção-científica, fantasia e filosofia, temas todos que fazem parte dos dilemas de TTG. O lado eclético, de sua mãe e dele, faz com que não goste somente de um estilo, nem de somente uma música. Como ele mesmo afirma, não gosta de divisões – assim como seu pai fazia com a seleção de que pessoas que gostam de *rock* não podem gostar de música eletrônica. Este lado eclético pode ser também o reflexo de uma pessoa que tem dificuldade de se posicionar, porque, apesar de tudo, aquele era seu pai e ele ainda não tinha certeza de que ele era o errado da situação – como apontava sua mãe. Além disso, ele cresce na música, e cresce na vida, como afirma, mas sua banda preferida é ainda fantasiosa.

Quando TTG comenta que sente algum tipo de satisfação ou orgasmo, como ele coloca, de ouvir a música repetida e infinitamente (tudo para ele é exagero), acontece aquilo que Luiz (2013) explicou que, caso o sujeito se coloque como dependente do Outro, é porque cedeu a este outro o poder de satisfazê-lo – ou não, sempre retornando ou contornando o objeto de sua pulsão. A repetição para TTG era colocá-lo em contato com o gozo que procurava da relação com sua vida.

Do ponto de vista semiótico, a repetição de TTG, a qual ele não consegue explicar o motivo, mas que faz parte de seu furor pelo *rock*, é um espelhamento dos significantes, por meio da escuta que cada vez interpreta de uma maneira o que escuta, mas que não se satisfaz. A escuta de uma música se satisfaz às vezes em uma semana, porém uma nova música é escolhida por TG para que ele possa sentir o mesmo prazer da repetição. “O ‘gozo musical’ recebe uma significação dionísica, via uma sensação que ele identifica com o sentimento de ‘nostalgia’” (LUIZ, 2013, p. 54).

7.4 “É APENAS O MEU JEITO DE VIVER”³⁰ – ANÁLISE GERAL

Provenientes de realidades completamente diferentes, mas com o mesmo gosto por *rock*, os dois entrevistados mostram, no decorrer da pesquisa, que o subgênero do qual gostam falam mais por si do que o gênero macro. No entanto, cabe lembrar que as pessoas que gostam de *heavy metal* e de *rock* progressivo, aos olhos de quem não conhece, entende ou gosta do estilo, são as mesmas pessoas de preto com o mesmo comportamento.

A primeira avaliação que se pode fazer do estilo musical *rock* e seus subgêneros e da história da música é que realmente o metal é uma forma de unir massas. Como já apresentado, Kerr (2012f) conta que, na primeira metade do século XIX, começaram a surgir os instrumentos de metal, os quais eram tocados muito alto, compondo um grande ‘coro’, sendo que o metal era o que ‘chamava’ a massa para os aplausos. A história do *rock* e os entrevistados relatam logo de cara que o que os atraía era justamente o som ‘pesado’, o metal, a distorção.

A divisão entre música com voz e música sem voz também foi muito importante para a evolução da música ao longo do tempo, porque, como se vê na entrevista de artistas do *rock*, estes afirmam que aprenderam com a ópera o poder da voz na música e também entenderam que a voz faz parte de uma encenação, de uma interpretação, que não é somente cantar uma letra, mas levá-la de um jeito emocionante ao público. Ao mesmo tempo, esses músicos de *rock* sabem como unir as pausas e aos momentos instrumentais da música clássica à voz da ópera, criando um estilo musical que combina ambos os sentimentos. Isto acontece tanto no *rock* progressivo como no *heavy metal*.

O sentido que a música tinha, desde sua criação nos tempos antes de Cristo, até hoje faz morada nos que ela admiram: a música foi sendo criada tanto para a religião e a elevação espiritual como para prazer próprio (CANDÉ, 1980). Apesar de ambos os entrevistados não dizerem estas palavras, é observável que a música é uma forma de religião – a voz de um deus, de um pai.

Parece que a música também não perdeu seu papel de doutrinar comportamentos. Desde a Grécia Antiga, a importância da música era tanta que Platão a incumbiu de ser uma forma de ‘equilibrar a alma’, conduzir ao conhecimento e também de moldar comportamentos. Observou-se tanto pelos entrevistados como pelo referencial teórico que o

³⁰ Verso da música Sangrando, de Gonzaguinha.

rock é uma cultura, algo que molda o comportamento agressivo e explosivo dos que vão aos *shows* ou se reúnem para ouvir a música. No caso de TTG, no entanto, o *show* não é tão importante quanto para JP, que precisa desta explosão. TTG, por outro lado, precisa da aprovação, tanto que pensa em ser um artista.

Quando Vivès (2012) comenta que o lugar que a voz ocupou na psicanálise foi o que deu ação ao processo de análise, quis dizer que se colocou uma voz em meio a um inconsciente, e foi esta voz a responsável por convidar o sujeito a falar de si, ou seja, a fazer análise. Neste momento, é possível estabelecer a relação entre a música (voz) e a psicanálise (inconsciente), ocupando a música o lugar da voz do psicanalista, que ordena o pensamento inconsciente. O ouvinte, ao ter contato com a música, tem seu inconsciente ordenado por motivos que desconhece. A música, assim, é uma hipnose, o momento em que se encontra, como disse Lacan (1973 *apud* VIVÈS, 2009), aquilo que fica esquecido por trás do que se escuta.

Stefani (1989, p. 81) explica: “Existe uma matriz cultural que nos faz sentir cabível a interpretação dada por Beethoven à música dele; mas é justamente essa matriz que nos permite inventar outras interpretações também cabíveis [...]”. Ambos os entrevistados, no fundo, dão ao *rock* um sentido de pertencer a algo que, apesar de ser universal, não é a música mais incidente no Brasil. Suas vontades são semelhantes ao quererem colocar-se como pessoas mais intelectualizadas, diferentes, ao mesmo tempo em que cada um usa o *rock* para uma interpretação diferente.

Com estes apontamentos iniciais, é possível dividir a análise dos dados encontrados na entrevista e no referencial teórico nos primeiros pontos de intersecção entre música e psicanálise.

7.4.1 Música como Hipnose

JP afirmava que ouvia a música porque ela era algo para extravasar, enquanto que TTG se equipara ao estilo da música que ouve. Tanto a música mostra seu poder hipnótico por fazê-los exacerbar o que haviam reprimido, como por levá-los a falar o que sentiam. Quando JP canta o refrão de sua música preferida “*Takes another drink or two, things look better*”, ele está falando de si mesmo, de sua vida fora de casa, de como o *drink* o fazia sentir-se melhor. A metáfora então da música era o acesso a seu inconsciente. TTG, por sua vez, o dono de sua

família, a voz da casa, canta: “*I found a treasure/Filled with sick pleasure*”, ou seja, “eu achei um tesouro cheio de prazer doentio”, uma responsabilidade inconsciente de ser seu pai. A música, para ambos, servia para exteriorizar emoções inconscientes.

Observa-se também o poder hipnótico da música pelo que Sekeff (2009) explica sobre o inconsciente que aparece pela troca de palavras, palavras estas que nem sempre são faladas, as quais podem não existir, mas que são uma representação do eu, que aflora do inconsciente. Este inconsciente, para Sekeff (2009, p. 21), “sempre encontra um modo de se manifestar, seja pelo caminho do verbal, do não-verbal, e até mesmo pelos dois simultaneamente, com o sujeito da fala podendo dizer mais do que pensa e com o ato psíquico podendo envolver mais de um sentido”.

Se, por sua vez, o subjetivo revela o sujeito do inconsciente (HISGAIL, 1997) e a música é subjetividade, a música, então, é sujeito do inconsciente. Quando questionados sobre o que aquele estilo representava para os entrevistados, JP responde “É muito” e fica mudo; TTG afirma: “Eu meio que me vejo nela” e quando questionado: “E quem é você?”, a resposta é: “Pô...”. O inconsciente, como se sabe, não é tocado pelo analisando, somente pelo analista. Talvez por isto ambos não souberam dizer o que significava aquele estilo para eles, porque seria inconsciente demais para ser atingido. Assim como Fregtman (1987, p. 13) define a música como “uma experiência não-verbal, absolutamente inacessível por meios literários ou eruditos.”, assim também é o inconsciente – o inconsciente que compõe quase todas nossas atitudes.

A linguagem é objeto de estudo da Semiótica, e a Semiótica, por sua vez, tem relação direta com a formação da linguagem no inconsciente. Sendo assim, pode-se afirmar que o *rock* é uma linguagem que revela o inconsciente de JP e TTG. Aplicando também a semiótica neste contexto da definição do que é o estilo musical para os entrevistados, tem-se que ambos são inseridos em uma primeiridade, aquilo que se apresenta tal como é, sem relação com outra coisa; é ainda uma possibilidade, uma indefinição, hipótese, vagueza, incerteza, sentimento – é o fundamento de qualquer fenômeno (SANTAELLA, 2011).

A música, que toca o sentir, poderia ser um fenômeno de primeiridade, é um sentir inicial ao ser tocado por ela; ao criar um impacto no ouvinte, esta música já seria um fenômeno de secundidade. Não sabem o que significa a música para si porque não sabem o que significam realmente. Ambos os entrevistados estão buscando sua essência, não sabem o que sentem, o que estão fazendo, o que representam na vida. Enquanto um não conhece sobre aprovação (JP), outro conhece demais, porém uma aprovação de sua mãe para transformá-lo em alguém que ele não é (TTG).

7.4.2 Voz na música

É interessante observar que nem JP nem TTG afirmam terem sido atraídos pela voz na música, mas pelo ritmo, pela batida e pela melodia. Não se dão conta, no entanto, de que a música é a própria voz. Lacan (1955-56), ao questionar o que aconteceria se alguém ligasse o que é escutado unicamente à articulação, à entonação e até mesmo às expressões dialetais, indica que a voz, a entonação e outros elementos presentes na fala não seriam iguais ao significado que este conjunto possui, exatamente o que percebem os entrevistados. Para os entrevistados, a voz é na verdade o conjunto da música, a voz do grande Outro que fala com ele por meio de seu conjunto; a fala como uma máscara, “um álibi da tentativa de penetrar o problema” (LACAN, 1959-60, p. 29).

Além disso, Vivès (2011) lembra que a música torna a voz imperceptível para a busca de um gozo estético. A voz na música tem a função de confirmar seu gênero e não apenas ser o canto de uma canção, mas uma fala, uma mensagem dirigida ao interpretante.

Aqui, é importante trazer uma discussão surgida ainda no século XIX: música com letra ou sem letra, pois havia os que defendiam que a música sem letra causava a verdadeira catarse, enquanto que a que tinha letra era programática e não deixava o ouvinte obter o verdadeiro sentido daquela música.

Nos casos estudados, parece que ambos absorveram a música como se não houvesse letra, o que causa a dúvida: será que realmente esta voz influencia na música? A possível resposta é que, apesar de não parecer, influencia muito, já que as músicas preferidas de ambos tinham total relação com a vida que levavam. O que acontece é que negam a importância da letra, dizem que é a última coisa à qual se apegam ou presta atenção, mas no fundo é a primeira prova da hipnose que esta voz causa nos dois entrevistados.

Quando este aceita o corte, a perda do objeto, ele procura a todo tempo o inconsciente nunca conhecido, ao qual não se tem acesso, e por isso, é acessado pelo inconsciente representativo, que pode ser uma metáfora, ou seja, a música.

Uma provável explicação para este fato está em negar a voz da música: a voz, como se postula a psicanálise, é a representação do pai. O pai é uma voz, assim como ‘deus’ dita as leis da vida em sociedade, o pai é a regra da família. Tanto que existem vários estudos recentes que tentam relacionar a falta de regra social com a queda da figura patriarcal. JP e TTG negam a voz na música, e dizem que ela é a última coisa que lhes interessa; ambos, também, negam a importância de seus pais em suas vidas.

Interessante observar como TTG nega o pai também pelo meio musical, que ouve músicas semelhantes às de sua mãe, mas ele diz que as do pai são motivo de vergonha. Além disso, nega claramente que certamente a letra de uma música não é a parte mais importante dela, mas as duas músicas de que mais gosta são justamente uma voz sobre sua vida.

São saudosistas ainda como os românticos ambos os entrevistados quando afirmam não gostar de ‘música muito *pop*’. TTG inclusive coloca que a música *pop* era uma representante do seu momento mais imaturo musicalmente, pois, quando aprendeu o que era ‘*rock* de verdade’, virou adulto e foi para um universo mais restrito, onde há ainda muitos fãs, mas não aqueles que gostam de qualquer estilo – gostam apenas daquele. Assim também se comportou JP, demonstrando seu desgosto quanto a músicas simples e de gosto comum.

No caso de JP, pode-se pensar até mesmo que a impopularidade que o atingia seria uma forma inconsciente de ele se ligar a músicas menos populares, ou porque não se sentia pertencente a nenhum grupo. Do ponto de vista semiótico, a linguagem é mais do que uma fala ou um discurso, mas uma ferramenta cultural para estabelecer relações (NÖTH, 1995).

Os signos musicais, por sua vez, não podem substituir a experiência real, daí o motivo da música ser apenas um meio para que o interpretante realize sua experiência real. Não poderia o compositor ser um objeto dinâmico, visto que ele, por si só, não completa a experiência, mas depende de seu interpretante (SANTAELLA, 2001). Para ser objeto dinâmico, deveria estar fora do signo e ser um objeto real.

Aparentemente, há certo público incluído na avaliação de ambos que representam pessoas ‘comuns’, ‘populares’. Este é um pensamento latente na música do século XX, quando o compositor erudito já não é mais admirado, porque ele representa passado e apego ao popular. A ideia é que o músico não deve ser popular, mas alguém mais original, o que gera mais uma nova discussão sobre o que é arte (KERR, 2012j). Estariam os entrevistados contra os chamados *posers*?

Como mencionado no referencial teórico, o *poser* é aquele que segue tudo que está na moda, porém não especificamente gosta do que está vestindo, ouvindo ou comentando (MONTEIRO, 2011). Ambos os entrevistados negam sua boa relação com o pai.

Coincidentemente, os *posers* são pessoas que criam uma identificação com a banda ou com os fãs, mas não com a música. Em Freud (2011), o pai é a voz que comanda, que determina um modelo, e com a qual o filho quer criar uma identificação e, depois, tomar seu lugar. O *poser*, por sua vez, teria a voz da música como o pai, querendo ser como ela ou então tê-la. Seria um complexo de Édipo direcionado à música, um desejo hostil e libidinoso do ouvinte tomar o lugar da música. Por outro lado, os entrevistados não se consideram

identificados pela música, mas representados por ela, ou seja, ocorre uma transferência – e negação do pai.

É sabido que a primeira voz com quem o filho tem contato é da mãe, a *la langue*. A voz da música é uma forma de identificação do sujeito com a *la langue*, não exatamente em timbre, ritmo ou entonação, mas com o que esta *la langue* representava (KAUFFMANN, 1996). Estariam, então, estas músicas representando a voz de suas mães? O sujeito procura na música o mesmo prazer erótico que encontrava ao ouvir a *la langue*, o mesmo tipo de satisfação, “na qual a voz ouvida constituiu o único traço distintivo de seu universo, traço cujas primeiras modulações ele já podia discernir nesse estágio de infans.” (KAUFFMANN, 1996, sp).

JP comenta bastante, mais do que as vozes, sobre os solos – ou seja, momento em que a música não tem fala. Os solos seriam a pulsão invocante tratada por Vivès (2012), a qual sempre tem um endereço. O momento do solo, do silêncio, faz um laço com o ouvinte – pois, enquanto sente ter voz por meio da música que escuta, a música que nada fala cria um laço com esse ouvinte, a partir de onde se tem um discurso. “A partir daí, esse discurso sem fala se torna o meio de dar crédito a esse Outro em mim” (VIVÈS, 2012, p. 23).

É o momento em que a música faz papel de analisa para JP, quando, no silêncio, ele é obrigado a ouvir sua voz interior. É quando o sujeito encontra a própria voz e se insere nas vozes do mundo. Como bem define Vivès (2012, p. 25), a voz silenciosa é um “puro chamado a tornar-se”. Calado, tímido e com muitos problemas familiares, ou seja, alguém que não era ouvido, mas sempre tinha de ouvir, JP, ao colocar-se em contato com a música e seus solos, escolhe de qual silêncio quer participar: “A compreensão da voz como algo potencialmente silencioso nos faz perceber o que está em jogo no discurso sem fala, bem como definir o tipo de silêncio” (VIVÈS, 2012, p. 15).

É como se perguntássemos: se o *heavy metal* ou o metal progressivo são estilos tão bons para vocês, por que não gostam então de todas as bandas igualmente? Por que Judas Priest? Por que Rush? É pela voz do outro que o sujeito fala, pois é no momento em que o sujeito ensurdece para ouvir a voz do outro que ele pode formar a própria voz, esta que habita o inconsciente.

A música ficaria no segundo momento, quando o sujeito se faz surdo para criar a própria voz, pois, ao ouvir uma música, ele deixa de escutar sua própria voz para ouvir a do Outro e, assim, aceder ao *status* de sujeito falante, porém sua fala advém do inconsciente. Ao menos que seja surdo, ninguém pode escapar do poder da voz do outro. Quando falamos da música, ela é o Outro, essa voz do Outro que permite as alucinações.

É o fato da música não ser somente palavras (fria formalização matemática, significado concreto) que faz dela uma invocadora de formas de todas as disposições afetivas; a música não divide o sujeito. É por meio da voz que há na música que o sujeito se reconcilia com o mundo e com o seu interior.

7.4.3 Música e massas

Stefani (1989, p. 29) estava certo ao dizer: “Ninguém vai a um show só para ouvir música ao vivo”. JP conta que vai ao *show* porque gosta de sentir a energia e de ver uma interpretação que está sendo feita somente para quem está ali, exclusiva. TTG vai a *shows* porque gosta de ver se a banda toca igual e de sentir a energia do som. Podemos pensar a música como uma satisfação de uma fantasia.

Parece que TTG tem menos apreço pelo *show* do que JP, porém, quando se pensa no que afirma Freud (1921, p. 7), os grupos “exigem ilusões e não podem passar sem elas”, motivo pelo qual não questionam a existência de um líder. Um fanático por heróis e fantasia não parece estar, então, negando sua relação com a ilusão de um *show*, sem a qual não pode passar, sem o líder que não pode deixar de ver. Como ele mesmo afirma, ele se representa pela música, mas, em algumas horas, ele precisa ir a um *show*, para se observar, para fantasiar, para ser o Joe Satriani, para sua representação na atuação de um líder. Como serão muitos de mim ao meu lado?

Segundo Freud (1921) e Le Bon, o motivo principal das características individuais se apagarem em meio a um grupo dizem respeito ao inconsciente. Le Bon (1980) ressalta que há três motivos pelos quais as pessoas apagam seu comportamento individual para agir num grupo: (i) o sentido de irresponsabilidade por suas ações, (ii) o contágio, quase atuando como uma (iii) hipnose, ou seja, o indivíduo é dominado por outra pessoa sem um motivo aparente, inclusive exaltando o comportamento e também quem o induz a ele.

A hipnose parece fazer sentido para estes entrevistados, mas também o contágio, principalmente porque ambos afirmam serem tímidos para estarem em plateias. Por outro lado, não faz muito sentido a defesa de Stefani (1989, p. 72), quando afirma que todos estes *shows* foram criados para dar a emoção específica para cada público ou para atender a determinadas funções sociais, pois as músicas, antes do *shows*, eram as responsáveis pelo

gosto dos fãs de *rock*. Alguns devem ter aprendido a gostar de um estilo pelo *show* que viram, mas outros vão aos *shows* apenas para usar ainda mais sua libido.

Faz mais sentido, então, o pensando de Luiz (2012): até que ponto a massa faz o sujeito ou sujeito faz a massa. Questiona, ainda: uma pessoa passa a frequentar *shows* e ouvir determinado estilo musical porque se identifica com a música inconscientemente ou porque gostaria de se parecer com alguém que ali frequenta?

7.4.4 Música e Pulsão

Para TTG, o sentido da música é sua possibilidade de progressão, de evolução, similar ao gozo. Como esta satisfação não pode ser alcançada – não por não estar disponível, mas por não existir uma forma de desejo constante – ocorre o momento de prazer e desprazer (FREUD, 1915). Então, TTG se sente atraído pela possibilidade de prazer e desprazer, porque a música caminha do lento para o rápido, em um movimento de sublimação. Esta sensação de prazer e desprazer atua da seguinte maneira: o sujeito recebe um objeto externo, recolhe para seu Eu, introjeta tudo que possa ser desprazer e expelle de si.

A repetição é o elemento mais marcante da escuta de TTG, configurando a pulsão de ouvir uma música. “Embora a meta final de toda pulsão seja sempre a mesma, são diversos os caminhos que podem conduzir a essa meta” (FREUD, 1915, p. 148). No caso de TTG, o caminho da pulsão é a repetição, enquanto que para JP seu trajeto é a explosão. O contraponto do pensando de TTG, no entanto, é que sua banda preferida é Rush, que significa “pressa”, “rápido”, enquanto que na música ele quer que esse processo seja lento. Seu inconsciente sabe o quanto ansioso ele é, porém ele usa a música para abrandar esta ansiedade.

TTG usa a repetição no movimento que Hisgail (1997) trata de excesso pela falta: mesmo ouvindo muitas a música (excesso), ainda assim não se consegue obter seu desejo (falta); se ele fosse atingido, ouvir apenas uma música seria suficiente para qualquer necessidade ser satisfeita. Parece que além do destino de recalque, na ação de TTG, existe também o destino da pulsão de redirecionamento.

O recalque da repetição se dá porque a música é algo que o consciente nega, mas que está presente no inconsciente. Sempre que TTG repete sua música, ele ‘fantasia’ com ela, percorrendo um campo de ideias que o fazem chegar ao objeto da pulsão e, por isto, manifesta-se o recalque. Como observado, é um rapaz cuja criação foi baseada em valores

rígidos, de obediência, motivo pelo qual ele parece ter de negar seu apreço por uma música que tem sido há muito tempo considerada como um ataque aos valores cristãos.

Por sua vez, o direcionamento se dá para sua própria pessoa, pois, muitas vezes, demonstra não saber sobre as bandas nem sobre o estilo musical, mas direciona a música para si mesmo. Assim, tem sua música preferida e frequenta alguns *shows* com o intuito de que o destino de sua pulsão seja direcionado a si mesmo, colocando-se no centro de sua satisfação. Ao mesmo tempo, nega seu papel de pai da família, ou seja, transfere, no *show*, o papel ao líder do momento fazer as coisas certas, para que ele possa verificar se a vida real é como a fantasia.

No caso de JP, o excesso pela falta aparece na quantidade de informação que o mesmo adquire sobre o movimento, tudo que sabe, a necessidade de estar em meio a muito barulho, a um barulho alto e sempre com muita gente. A pulsão de JP é da transformação em seu contrário, pois demonstra ser uma pessoa muito sensível e com necessidade de interação social, porém que procura por músicas agressivas, como *heavy metal* (GOSLING, 2006). JP também aponta outro destino da pulsão, mas pelo instrumento. Ele busca a perfeição, por isso afirma ainda não ser um músico nem um guitarrista.

Seu desejo é pulsional, ou seja, ele apenas o contorna, enquanto que o trabalho que o leva à busca do objeto vai se aprimorando mais e mais, até que é possível ao sujeito sublimar. Mas ele ainda não sublima. Por outro lado, é completamente capaz de sublimar pela voz do *heavy metal*, quando fica “embebido” pelo poder da música, porém sem atingir seu objeto de pulsão. “Daí a especificidade da sublimação (aqui entendida como destino pulsional, uma possível para o mal-estar)” (SEKEFF, 2010, p. 73), pois é por meio dela que o artista e o ouvinte usam seu trabalho inconsciente para se ver livre do sofrimento. Isto porque a música permite ao ouvinte que ele participe de uma “recriação do mundo que dá ao eu do sujeito um material com que vencer sua própria condição existencial.” (KAUFFMANN, 1996, sp.)

7.4.5 Música e inconsciente – por que, então, o rock?

É observável que as músicas de *heavy metal* e outros *rocks* mais ‘pesados’ possuem menos foco em suas letras e mais em seu som (ritmo e riffs de guitarra, por exemplo). Uma possível explicação para terem se interessado por este tipo de música é o fato de a voz não ser a parte mais importante da música para eles – diferentemente do que acontece com outros

sons, cujos rimos e melodias são geralmente muito parecidos, enquanto que as vozes e as letras das músicas é que trazem as repetições de ‘refrãos-chiclete’, por exemplo, ou passam um recado ‘com todas as letras’.

Outra possível explicação – e mais evidente – para que estes dois entrevistados começassem a gostar deste tipo de música é a mencionada cultura dos excluídos, a cultura daqueles que são vistos como diferentes, à margem, desajustados. Eles são populares, mas não se consideram assim; são tímidos, mas expansivos com quem gostam. O *heavy metal* é popular (o terceiro som mais ouvido do mundo), mas se considera com fãs à margem da sociedade, tanto por sua própria avaliação quanto pela da sociedade. O *heavy metal* fala com quem sabe escutá-lo, mas ele não se considera comum, ele não é para todos.

Ambos têm inseguranças quanto a seus futuros. TTG já possui uma família-padrão e uma vida da ‘receita social’: esposa, filho, carro, apartamento, um cargo de coordenador, mas divaga se era tudo isso mesmo que ele queria. JP, por sua vez, têm receio de ser mais uma pessoa-padrão, como na música de Raul Seixas, chamada *Quando você crescer*: “Não adianta, perguntas não valem nada/É sempre a mesma jogada/Um emprego e uma namorada/quando você crescer”; sequer chegou à fase de ter conseguido tudo isso e parece adotá-la, para não ser mais um ‘infeliz-padrão’.

Tanto JP quanto TTG defendem que a música eletrônica é para dançar e a de *rock* é para ouvir. JP vai mais longe, diz que o *heavy metal* é para sentir. A música eletrônica é mais popular, e eles não se consideram populares. Assim, a música de dançar é quando se pode ser popular, mas a música de ‘sentir’, que é um momento exclusivo e tímido, é o *heavy metal*.

Diferentemente de JP, que gosta muitos de *shows* pela exclusividade, TTG prefere os *shows* para confirmar a veracidade deles. JP tem uma característica mais indisciplinada pela sua criação familiar, com base em regras e valores familiares não tão bem definidos, enquanto que TTG era fortemente baseado em regras morais, em valores religiosos, criado por uma família tradicional. Suas diferentes características mostram que JP sente a necessidade de estar em um show e interagir com quem está lá pelo mesmo motivo que ele, bem como se sentir importante e reconhecido por seu jeito de ser. TTG, por sua vez, vai a shows para confirmar a veracidade daquilo que acredita, em como sua mãe o fizera sentir-se mais importante de todos de sua família.

TTG conta que era considerado como o membro mais importante de sua família, tido por sua mãe como um ‘exemplo’, já que ela tinha problemas com seu pai. Tentava negá-lo ao afirmar o falo do filho como o mais importante da casa, motivo pelo qual TTG conta que até

mesmo sua irmã sofria o impacto de ele ser considerado o referencial da casa. As letras de suas músicas preferidas são então representativas de sua vida de responsabilidade.

Enfadado de sua vida familiar e das músicas “bregueiras da vida”, como relata, JP sai em busca de uma vida diferente. “Aqui tinha pagode, *rap*... Não é uma coisa que você está na rua e ouve. Aqui você tem que ir atrás”. Apesar de se autodeclarar um “pobre-padrão”, estava tentando tirar este estigma – e conseguindo. Não ouvia as músicas populares, não se valia de cotas, entrara na USP e almejava não estar mais no lugar em que vivia. Assim como a música que ouvia, que, apesar de popular, era excluída e dos desajustados, mas com uma posição respeitada no *ranking* de estilos musicais.

Interessante observar que, na visão dos entrevistados, a música que ouvem são uma evolução das outras; e são declaradamente tocados pela emoção desta música. Analisando este comportamento do ponto de vista da comparação de Santaella (2004) a respeito das músicas e a fenomenologia – (i) música emotiva: primeiridade; (ii) música que toca o corpo: secundidade; e (iii) música que toca o intelecto: terceiridade –, ainda assim os entrevistados estariam sendo atingidos em seu estado de primeiridade, mesmo afirmando que julgam este tipo de música mais intelectual (terceiridade).

Quando perguntados sobre suas músicas preferidas, não afirmam o motivo, apenas a classificam como ‘foda’, enquanto que, quando começam a explicar porque gostam do estilo, conseguem dar o exemplo de músicas que fazem a diferença e usar suas letras, ritmos e melodias para intelectualizar a explicação. Quando estão no estado de terceiridade, é porque já reconhecem o valor que este estilo tem para suas vidas, o que Hisgail (1997) chama de pensamento cartesiano, enquanto que, quando falam de suas músicas e bandas preferidas, voltam ao estado de primeiridade, o qual Hisgail (1997) denomina de pensamento inconsciente.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho tinha como questão central compreender se algum estilo musical tende a atrair determinados tipos de pessoas. A princípio, poderia se entender que pessoas que negam seus pais tendem a ser atraídas por este tipo de música. No entanto, não há evidência que isto comprove, mas, sim, que as músicas que ambos escolheram para gostar foi um processo inconsciente representativo do que sentiam e pensavam, mas não exatamente o estilo musical. O que se observa é que o estilo pode ser um indicativo do inconsciente das pessoas, e, de maneira macro, que a música é um hipnótico.

Uma das perguntas que permeavam este trabalho era: qual elemento da música nos permite tocar o inconsciente sem grandes esforços? Os entrevistados revelam que são os conjuntos, o estilo, o ritmo, que não gostariam da mesma música de que gostam se não tivesse aplicadas ao ritmo que ouvem. Assim, entende-se que, por mais que a poesia da música seja importante para tocar o inconsciente dos entrevistados, isto somente acontece porque esta poesia está inserida em um ritmo e melodia específicos.

Apesar de terem comportamentos-padrão como os que são vistos em massas que gostam deste tipo de música, não se pode generalizar os resultados por falta de evidência suficientes por meio de uma pesquisa mais abrangente. O que se tem como resultado, no entanto, é que a música tem um forte poder hipnótico. Como a hipnose foi muito usada por Freud para acessar o inconsciente humano, o resultado encontrado é de que a música tem o mesmo poder que da hipnose.

O objetivo geral era entender o que o gosto musical por *rock* faz o inconsciente revelar, e se é somente o estilo quem determina o inconsciente ou se é outro elemento dentro da estética musical que toca o inconsciente. Como observado, a letra da música foi muito importante para atrair os entrevistados para o tipo de música, mesmo que ambos neguem este fato. As letras fizeram com que ambos continuarem se interessando pelo estilo e procurando mais sobre ele. Assim, afirma-se que é o estilo ajuda a determinar o gosto pela música, mas também há outros elementos dentro da estética musical, como a própria voz.

Especificamente, buscava-se, também, entender os tipos de ‘respostas inconscientes’ à música produzida e escutada e compreender os vários tipos de grupos que se formam de acordo com o estilo musical. As características comuns daqueles que curtem o *rock*, de maneira geral, é pautada em uma cultura de exclusão, de pessoas que pensam diferentes, que não encaram o sistema tal qual ele é, que indagam sobre valões prontos, que têm dúvidas

sobre seu papel em sociedade. Apesar de muitos, se consideram poucos. Talvez porque não consigam as mudanças que esperam.

Por que, então, a música de mais 40 anos atrás ainda encanta pessoas como os entrevistados JP e TTG? A linguagem. A curva melódica e o ritmo ainda usados atraem as pessoas até hoje. Estas são apenas duas pessoas, frente a um universo de milhões que adoram, cultuam, gostam, admiram, seguem este tipo de música, o *rock* e suas várias vertentes. São as camisetas que há muito tempo causam o estigma social de diferença, aberração, negatividade, maldade, trevas. Os shows são os momentos de identificação e transferência.

Freud explica que o motivo das pessoas poderem encontrar a si mesmas em *shows* é a libido – a que une e, ao mesmo, mescla harmonia do grupo com separação do mesmo. A ideia que mantém um grupo unido é a existência de ‘uma cabeça’, ‘algo superior’, que une e ama todas as pessoas. Para Freud (1921), qualquer relação emocional íntima entre duas ou mais pessoas somente perdura se houver aversão e hostilidade. É o agressivo que é o oposto dos entrevistados, mas que faz tanta falta.

Como a pulsão é uma exteriorização da libido, a música que atrai multidões, em um *show*, por exemplo, seria a libido, que une várias pessoas de personalidade diferentes em torno de uma mesma pulsão, seja momentânea, social. O que Freud chama de simpatia, identificação ou histeria pode ser considerado, do ponto de vista semiótico, como o estado catártico da primeiridade. “O sujeito perde seu poder de crítica e deixa-se deslizar para a mesma emoção” (LUIZ, 2012, p. 34). É no momento do show que a pessoa se sente parte de uma multidão que possui um líder, que é a banda ou a música, perdendo a capacidade intelectual e ficando apenas com seu inconsciente ativado. O inconsciente aqui aparece pela identificação, visto que as pessoas possuem as memórias dos sentidos.

A música permite a cada um estar mais próximo de seu desejo inconsciente, da satisfação de suas pulsões, e isto é do plano do individual, ao mesmo tempo em que estas mesmas pessoas são colocadas em grandes grupos de outros que parecem acessar os mesmos sentidos e emoções que elas quando estão no meio dos *shows*. Partindo do macro, das convenções sociais, ambos encontraram no todo o motivo de busca interior, de realização interior, de toca algo que só pertence a eles. Daí também Luiz (2013, p. 42) dizer: “Podemos pensar a música não só como algo relativo ao processo de identificação, mas como uma forma de constituição da própria subjetivação”. Completa: “A música que ouvimos é, em última análise, um reflexo de nós próprios. Um jogo de espelhos, portanto” (LUIZ, 2013, p. 45).

Tanto ouvinte como compositor, ‘atingidos’ por uma primeiridade, não sabem ao certo o que vem à sua consciência, estacionando-se no sentimento profundo, para então, após

transformar em letras e melodias sua primeiridade, entrar no estado de secundidade, sabendo interpretar e colocar em algum meio físico aquilo que lhe veio à mente.

A primeiridade, em seu estado cândido, é a mãe da criatividade, é aquela dúvida que perturbava Freud ao questionar de onde vinha a criatividade dos escritores e seus devaneios. A secundidade, onde sua arte é expressada, a ação e reação do ‘Será que fui claro na mensagem’, enquanto que o interpretante, em sua qualidade de ‘receptor de terceiridade’, é aquele que interpreta a música recebida, sua melodia, ritmo e outras características.

Tendo em vista que a semiótica é o estudo do sentido do pensamento humano, por meio, então, da semiótica discursiva, a música é colocada em análise, sendo necessária a psicanálise para compreender o que ali está dito (ou não dito). É nesse ponto que entra a pulsão invocante, aquela ‘voz’ que convida o ouvinte a escutar determinada música. Mais do que uma necessidade, é um desejo de se realizar por meio da canção, ser levado ao estado de primeiridade constante, ou até mesmo de secundidade, e neste duelo entre primeiridade e secundidade, quase atingindo o gozo.

Quando Kerr (2012c) conta que o Iluminismo, período que influenciou o Romantismo, tratava a música como arte absoluta, ela também afirma que o romântico tinha como principal característica a insatisfação, um ser que possuía um desejo que nunca se realizava. É neste momento que se pode começar a discutir a música do ponto de vista da pulsão. A pulsão de estar se realizando pela música ouvida, de ter uma voz que fala o que eu preciso ouvir, porque tenho problemas familiares, é o resultado que a pulsão procura. A pulsão é uma afirmação do inconsciente.

No início deste trabalho, foi estudada a história da música, e o que se obtém de resumo da história desta linguagem é que a música que até hoje é tocada e o modo como os músicos são vistos têm origem no movimento romântico, que colocava a música como a primeira arte. Por meio dos relatos dos entrevistados e do levantamento da história do *heavy metal* feito por Chapman, Dunn e McFayden (2011), é possível observar que a defesa de Kerr (2014a) faz total sentido ao assim afirmar, já que dentro do *heavy metal* existe também a hierarquia das bandas que são verdadeiras ‘deusas do metal’, enquanto que outras querem ser como ela.

O *rock’n roll*, aquele surgido em meados de 1950, apoiava a dança e a agitação. Foi mais tarde, com o *heavy metal*, que a união entre voz do cantor e voz da guitarra fez o efeito meio programático, meio instrumental, ao criar estrofes com letras e refrãos com solos de guitarra. A grande sacada do *rock* foi essa: unir voz humana com voz instrumental. Enquanto a música programática dita qual é o desejo que o ouvinte deve ter, o que ele deve esperar – e o *rock* é assim por ter uma letra e um título –, ao mesmo tempo os artistas do *rock* colocam um

solo instrumental no meio da música, deixando a cargo do ouvinte abstrair o que melhor lhe couber.

Um filósofo e historiador da atualidade que é contra os estudos de Freud, Mikkel Borch-Jacobsen, dedicou-se a estudar a psicanálise e sua relação com a história, entrevistando inclusive ex-pacientes de Freud para verificar o impacto do pai da psicanálise na vida destas pessoas. Dentre os apontamentos de Mikkel (2012) – não somente dele, mas de autores como Gregory Jess Feist J e Tomi-Ann Roberts Gregory, 2013 –, constatou-se que Freud havia jogado fora toda e qualquer prova de seu histórico, de sua vida pessoal, ou seja, qualquer recordação com relação com seu passado. Foi também Jung quem mencionou isto em *Memórias, sonhos e reflexões* (1961), alegando que Freud não estava disposto a revelar detalhes sobre sua vida pessoal.

Dentre os muitos significados que isto pode ter, como este trabalho aborda a música – tema que Freud não quis considerar em seus estudos devido a uma “luta em mim contra a emoção quando não consigo saber por que estou emocionado, nem o que me comove” – pode-se aqui fazer a relação entre o poder da música de revelar aquilo que o inconsciente quer esconder. Desfazer-se de algo que permita sua análise pode ser uma forma de esconder aquilo que não se quer que seja analisado.

São necessários estudos mais abrangentes para entender se realmente o estilo é escolhido pelo inconsciente ou se o inconsciente é escolhido pelo estilo – ou seja, se o estilo é mesmo mandatário na hipnose. O que se tem, por ora, é que ambas, Psicanálise e Música, mesmo que não se queira ser tão raso, falam de sentimentos ou deixam sentimentos falar. A música seria, então, um resultado da Psicanálise.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL. **Confira as novidades do estilo que ultrapassa gerações**. Disponível em: <<http://www.abril.com.br/rock/>>. Acesso em: mai./jun. 2016.
- ADORNO, T.W. Carta a Thomas Mann de 5 de julho de 1948. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 nov. 2002. Caderno Mais!
- ALBERTI, V. **Manual de história Oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- BAÑOL, Fernando Salzar. **Biomúsica**. São Paulo: Ícone, 1993.
- BBC. **Earliest music instruments found**. 25 mai. 2012. Science & Environment. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/science-environment-18196349>>. Acesso em: 05 mai. 2016.
- BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança**. São Paulo: Record, 2004.
- CANDÉ, Roland de. **O convite à música**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1980.
- CARVALHO, Walter. **Trecho do Filme – Raul Seixas – O Início, o Fim e o Meio – Sociedade Alternativa** [vídeo]. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K0FRfrs6sBU>>. Acesso em: 02 jan. 2015.
- CHAPMAN, Ralph; DUNN, Sam; MACFADYEN, Scott [video]. **Metal Evolution**. Canadá, Banger Films, 2011.
- CHRISTE. **Heavy Metal: a história completa**; tradução de Milena Duarte e Augusto Zantoz-SP: Arx, Saraiva, 2010; p. 467-468).
- CRUZ, Wladimir. **Woodstock: mais que uma loja**. São Paulo: BTF Filmes, 2014.
- DESCOMPLICANDO A MÚSICA. **O que é música**. Disponível em: <<http://www.descomplicandoamusica.com/>>. Acesso em: dez. 2015.
- FANTÁSTICO. Ozzy Osbourne cumpre promessa e volta ao Brasil com Black Sabbath. **G1**, 07 jul. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2013/07/ozzy-osbourne-cumpre-promessa-e-volta-ao-brasil-com-black-sabbath.html>>. Acesso em: 04 jul. 2016.
- FLANAGAN, Bill. **Dentro do Rock**. São Paulo: Marco Zero, 1986.
- FLORES, J.G. **Análisis de datos cualitativos: aplicaciones a la investigación educativa**. Barcelona: PPU, 1994.
- FREGTMAN, Carlos D. **O Tao da Música**. São Paulo: Pensamento, 1987.
- FREUD, Sigmund (1856-1939). **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

- FREUD, Sigmund (1856-1939). **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos** (1920- 1923). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund (1899-90). **A interpretação dos sonhos**. São Paulo: La Fonte, 2014.
- FREUD, Sigmund (1908). **Escritores criativos e devaneio**. Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1970, vol. IX, ps. 135-143.
- FREUD, Sigmund (1913-1914). **Totem e Tabu**. Disponível em:
<http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000164.pdf>.
Acesso em: mar./abr./mai. 2015
- FREUD, Sigmund (1914). **O Moisés de Michelangelo**. vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1979, pp. 249-280.
- FREUD, Sigmund (1920-23). **Psicologia das Massas e Análise do Eu**. v. 15. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GARÓFALO, Camila. A evolução do rock: encontre na linha do tempo os nomes e as canções mais importantes. *Catraca Livre*, 18 fev. 2016. Disponível em:
<<https://catracalivre.com.br/geral/dica-digital/indicacao/a-evolucao-do-rock-encontre-na-linha-do-tempo-os-nomes-e-as-cancoes-mais-importantes/>>. Acesso em: 1º. Jul. 2016.
- GELITZ, Christiane. Diga-me do que gosta e direi quem você é. **Mente e Cérebro**, São Paulo, n. 256, 2014, pp. 13-15.
- GEPHART, Robert. **Paradigms and Research Methods**. Research Methods Forum, 1999.
- HANNS, Luis Alberto (coord.). Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- HISGAIL, Fani (org.). **A ciência dos sonhos**. São Paulo: Unimarco, 2000.
- INDÚSTRIA FONOGRAFICA cresce pela 1ª vez em 13 anos: 0,3%. **Veja**, São Paulo, 26 fev. 2013. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/industria-fonografica-cresce-pela-1a-vez-em-13-anos-0-3>>. Acesso em: 06 abr. 2016.
- JORGE VERCILO. Voo Cego. In: **Todos Nós Somos um**. EMI, 2007.
- JUNG, C. G. **Memórias, sonhos , reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.
- KANJI, Ricard; MARANHÃO, Ricardo; CASTAGNA, Paulo. História da Música Brasileira. YouTube, 28 abr. 2012. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=WO1Uwyn62v4>>. Acesso em: nov.dez. 2015.
- KANJI, Ricardo; MARANHÃO, Ricardo; CASTAGNA, Paulo; VOLPATO, Reinaldo [vídeo]. **História da Música Brasileira**. São Paulo: Telebrás, Cepec, 1999.
- KAUFMANN, Pierre. **Dicionário enciclopédico de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

- KERR, Dorotéa (a). **Cursos Unesp – História da Música II – Aula 1 – Parte 1.** YouTube, 27 ago. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=meM5C3uDXfQ&list=PLB11EEBBD5514D1DA&index=3>>. Acesso em: dez. 2015.
- KERR, Dorotéa (b). **Cursos Unesp – História da Música II – Aula 1 – Parte 2.** YouTube, 27 ago. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2z1hOeo806I&list=PLB11EEBBD5514D1DA&index=2>>. Acesso em: dez. 2015.
- KERR, Dorotéa (c). **Cursos Unesp – História da Música II – Aula 1 – Parte 3.** YouTube, 27 ago. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=meM5C3uDXfQ&index=3&list=PLB11EEBBD5514D1DA>>. Acesso em: dez. 2015
- KERR, Dorotéa (d). **Cursos Unesp – História da Música II – Ópera na primeira metade do séc XIX – Parte 1.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bUM461WuSu0&list=PLB11EEBBD5514D1DA&index=6>>. Acesso em: mai. 2016.
- KERR, Dorotea (e). **Cursos Unesp – História da Música II – Ópera na primeira metade do séc XIX – Parte 2.** YouTube, 04 set. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2QKdaNrP2lc&list=PLB11EEBBD5514D1DA&index=7>>. Acesso em: 12 mai. 2016.
- KERR, Dorotéa (f). **Cursos Unesp – História da Música II – Ópera na primeira metade do séc XIX – Parte 3.** YouTube, 04 set. 2012. Acesso em: 04 mai. 2016.
- KERR, Dorotéa (g). **Cursos Unesp – História da Música II – Aula 4 – Música Orquestral do século XIX – Parte 1.** YouTube, 14 set. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yqqVh0zxacw&index=9&list=PLB11EEBBD5514D1DA>>. Acesso em: 04 abr. 2016.
- KERR, Dorotéa (h). **Cursos Unesp – História da Música II – Aula 4 – Música Orquestral do século XIX – Parte 3.** YouTube, 14 set. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8KWA_oyphUU&index=11&list=PLB11EEBBD5514D1DA>. Acesso em: 14 mai. 2016.
- KERR, Dorotéa (i). **Cursos Unesp – História da Música II – Aula 5 – Música Programática – Parte 3.** YouTube, 20 set. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LdrAhUn9Fog&index=14&list=PLB11EEBBD5514D1DA>>. Acesso em: 14 mai. 2016.
- KERR, Dorotéa (j). **Cursos Unesp – História da Música II – Aula 8 – Passagem para o século XX – Parte 1.** YouTube, 19 out. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U3EuGwaZbVE&index=21&list=PLB11EEBBD5514D1DA>>. Acesso em: 14 mai. 2016.
- KERR, Dorotéa (l). **Cursos Unesp – História da Música II – Aula 8 – Passagem para o século XX – Parte 3.** YouTube, 22 out. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dhBkapaVeSw&list=PLB11EEBBD5514D1DA&index=23>>. Acesso em: 14 mai. 2016.

- LACAN, J. (1959-60). **O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: JZE, 1988.
- LACAN, J. (1985). **O Seminário. Livro 3: As psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1955-1956)
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** (1964). 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LE BON, Gustave. **Psicologia das Multidões**. França: Delraux, 1980.
- LEÃO, Tom. **Heavy metal: guitarras em fúria**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- LEVITIN, Daniel J. **A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LOPES, Anchyses Jobim. **Afinal, que Quer a Música**. Estudos de Psicanálise, Publicação Anual do Círculo Brasileiro de Psicanálise, Rio de Janeiro, nº 29, set. 2006.
- LUIZ, Leonardo. **Música no divã: sonoridades psicanalíticas**. 3 ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2013.
- MANOWAR. **Manowar - Die For Metal (Official Video)** [video]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZiPOywK2O5o>>. Acesso em: 23 out. 2015.
- MARDEGAN, F.; GODOY, A. S. Aprendizagem Organizacional e Aprendizagem nos Locais de Trabalho: Conceitos Diferentes ou Complementares? In: Encontro de Gestão de Pessoas e Relações de Trabalho – EnGPR, II, 2009, Curitiba. **Anais...** Curitiba, 2009.
- MARTINHO, José. Música e Psicanálise: A intersecção Música – Psicanálise. **Afreudite**, São Paulo, ano VIII, 2012 – n.º 15/16, pp. 1-16
- MERRIAM, S. B.; CAFFARELLA, R. S. **Learning in Adulthood: A Comprehensive Guide**. 2a ed. San Francisco: Jossey-Bass, 1999.
- MONTEIRO, Wellington. Roqueiro poser: 100 regras essenciais para se tornar um. **Whiplash**, São Paulo, 14 dez. 2011. Disponível em: <<http://whiplash.net/materias/humor/143922.html#ixzz456csHBr>>. Acesso em? 06 abr. 2016.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular**Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NASSER, Najat. O *Ethos* na Música Grega. **Boletim do CPA**, Campinas, nº 4, jul./dez. 1997, pp. 241-254.
- NEVES, José Luis. Pesquisa Qualitativa – Características, Usos e Possibilidades. **Cadernos de Pesquisas em Administração**, São Paulo, v. 1, n.3, 2º. Sem/1996.
- NÖTH, Winfried. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1995.

- PLUMMER, K. **Documents of life 2: a invitation to a critical humanism**. London: Sage, 2001.
- REIK, Theodor. The shofar (1946). In: REIK, Theodor. **Ritual Four Psychoanalytic Studies**. USA: International Universities Express Inc, 1962.
- SANTAELLA, Lucia Helena. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. **Matrizes da linguagem e do pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1985.
- SEKEFF, Maria de Lourdes. **Música, estética de subjetivação: tema com variações**. São Paulo: Annablume, 2009.
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- STEFANI, Gino. **Para entender a música**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- TELLER, Frieda. [1917-1919]. **Musikgenuss und Phantasie**. Imago 5, p. 8-15.
- TOMORROWLAND. **Main**. Disponível em: <<http://live.tomorrowland.com/int/en>>. Acesso em: 25 mar. 2016.
- VERCILO, Jorge. Voo Cego. In: VERCILLO, Jorge. **Trem da minha vida** [CD]. EMI: São Paulo, 2009.
- VINIL, Kid. **Rede Cultura Especial a História do Rock n' Roll** [vídeo]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LzNyJSB3dlU>>. Acesso em: 11, 12 e 13 jun. 2016.
- ZUCKERMAN, Marvin. **Behavioral expressions and biosocial bases of sensation seeking**. New York: Cambridge University Press, 1994.

ANEXO I – ROTEIRO DE ENTREVISTA

- 1) Como você começou a gostar de *rock*?
- 2) O que é *rock* para você?
- 3) Algum *rock* de que você não gosta?
- 4) Estilo de *rock* de que você gosta?
- 5) Você gosta de outro estilo musical? Por quê?
- 6) Qual música você mais gosta?
- 7) Quantos anos você tem?
- 9) Você se considera alguém expansivo ou retraído/tímido?
- 10) Do que você mais gosta na música? Letra, ritmo, melodia... o quê?
- 11) Toca algum instrumento?
- 12) Tipo de música que seus pais ouvem?
- 14) Quando começou a ouvir *rock*?
- 15) O *rock* te fez frequentar novos lugares?
- 16) O *rock* te deu novos amigos?
- 17) Primeiro *show* a que você foi?

TERMO DE COMPROMISSO DE ORIENTAÇÃO DE TCC

I - Dados de identificação do aluno:

Nome: Lia Buratto

RA 00146411

II - Dados de Identificação do Trabalho:

Título: O inconsciente é o pai do *rock*: as hipnose da música

Área: Especialização em Semiótica Psicanalítica

Palavras-chave: inconsciente; música; hipnose; *rock*; *heavy metal*; semiótica; Psicanálise.

Nome do orientador: Fani Hisgail

III - Compromisso de realização do projeto:

“Eu, Lia Buratto, comprometo-me a ter realizado o trabalho acima referido, de acordo com as normas e os prazos determinados pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.”

Assinatura do aluno: _____

IV - Compromisso de orientação do Trabalho de Conclusão de Curso:

“Eu, Fani Hisgail, reitero que orientei o trabalho acima referido, de acordo com as normas e os prazos determinados pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.”

Assinatura do orientador: _____

São Paulo, 25 de julho de 2016.