



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ANDRESSA RAIANA NUNES DE ARAÚJO

**O PROCESSO CRIATIVO DA CANÇÃO POPULAR EM INTERFACE
COM A PSICANÁLISE**

**Salvador
2024**

ANDRESSA RAIANA NUNES DE ARAÚJO

**O PROCESSO CRIATIVO DA CANÇÃO POPULAR EM INTERFACE
COM A PSICANÁLISE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração Composição Musical, Linha de Pesquisa "Composição e teorias da música: da criação ao ensino"

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Bertissolo

Salvador
2024

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

A663 Araújo, Andressa Raiana Nunes de
O processo criativo da canção em interface com a psicanálise /
Andressa Raiana Nunes de Araújo. - Salvador, 2024.
126 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. : Guilherme Bertissolo.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia.
Programa de Pós-graduação em Música. Escola de Música, 2024.

1. Composição (Música) 2. Música popular 3. Música –
Instrução e estudo. 4. Psicanálise lacaniana I. Bertissolo,
Guilherme. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 781.3

Bibliotecária: Vanessa Jamile Reis - CRB5/1767

ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

O PROCESSO CRIATIVO DA CANÇÃO EM INTERFACE COM A
PSICANÁLISE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração Composição, Linha de Pesquisa "Composição e teorias da música: da criação ao ensino" Andressa Raiana Nunes de Araújo, perante esta Banca Examinadora

Aprovada em Salvador, 21 de agosto de 2024

Documento assinado digitalmente

 GUILHERME BERTISSOLO
Data: 10/01/2025 12:01:31-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Guilherme Bertissolo

Doutor em música pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Documento assinado digitalmente

 ALEXANDRE MASCARENHAS ESPINHEIRA
Data: 17/01/2025 07:50:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Alexandre Mascarenhas Espinheira

Doutor em música Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Documento assinado digitalmente

 GUILHERME MASSARA ROCHA
Data: 15/01/2025 10:55:12-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Guilherme Massara Rocha

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo
Universidade Federal de Minas Gerais

Documento assinado digitalmente

 SUELY AIRES PONTES
Data: 10/01/2025 09:19:03-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Suely Aires Pontes

Doutora em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas
Universidade Federal da Bahia

*Aos meus bichos,
tanto os domésticos quanto os indomesticáveis.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à banca de defesa: Alexandre Espinheira, Guilherme Massara e Suely Aires.

Agradeço aos colegas do PPGMUS, em especial Izabella Baldoíno e Gustavo Felix, com os quais aprendi que a música também é feita de teoria, afeto, risadas, revoltas e laços. Foi uma honra fazer bagunça com vocês. Izabella, obrigada pelas sutilezas e pelos ódios, sem você teria sido muito mais claro esse caminho, mas já não nos cabe a clareza.

Aos alunos que deixaram mais bonita a realização de meu estágio-docência a partir do curso de extensão “Canção e Psicanálise”. Aos colegas que fizeram dessa transmissão, um coro: Renata Mattos, Rômulo Fróes, Thiago Amud, Ilessi, Izabella Baldoíno, Alice David, Márcia Tourinho, Bernardo Maranhão e Suely Aires.

À querida Renata Mattos-Avril, por iluminar os caminhos, escrever cartas e compartilhar ideias que foram absolutamente determinantes para esse trabalho. Sua voz se faz presente aqui.

Ao amigo Tom Zé, apesar dos sarapatéis de coruja.

Aos amigos Lucas Oliveira, Matheus Santiago e Izilda Lopes pela companhia de longa data no silêncio e na música. Aos outros tantos amigos, da rua, UFMG, UnivASF e UFBA, que nas minhas perambulações souberam ser casa.

Aos que me escutaram entre mudanças e permanências, em especial Andréa Guerra. Aos que escutei, pela beleza dos florescimentos.

Agradeço a minha família pelas claves, pelas escalas e pelos acidentes. É também de vocês a canção que hoje entoo.

Por fim, agradeço a Isis por me levar aos voos da sensibilidade, aos mares do afeto e ao fulgor da generosidade. Sua escuta única me faz cantar melhor só para ter a sorte de repousar em seus labirintos.

*Cantou-se a fábula incerta segundo a linguagem da harpa:
mas a música é uma selva
de sal e areia na praia, um arabesco de cinza
que ao vento do mar se apaga.*

*E o meu caminho começa nessa franja solitária, no limite
do vestígio,
na translúcida muralha, onde oponho o sonho vivido e a
vida, apenas sonhada.*

Cecília Meireles

ARAÚJO, Andressa Raiana Nunes. **O processo criativo da canção em interface com a psicanálise.** 2024. 147 f. il. (color.), Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

RESUMO

Este trabalho é oriundo de uma pesquisa artística no campo da composição de canções populares cujos processos criativos e derivações teóricas são atravessados pela psicanálise de orientação lacaniana. O objetivo geral foi compor canções e falar de seus processos criativos a partir da psicanálise lacaniana. Para desse horizonte dos processos criativos da música em relação com o inconsciente, os objetivos específicos consistiram em: compor canções registrando seus processos criativos; fazer uma revisão bibliográfica transdisciplinar entre música, psicanálise e literatura; e a reunião de relatos em formato de testemunho aos registros tanto em áudio quanto escritos de cada canção. A metodologia é mista, contendo traços do Memorial Acadêmico, da Crítica Genética e da Pesquisa em Psicanálise, com destaque para a relação entre Testemunho e transmissão. Como resultado, tivemos 16 canções cujos processos criativos foram comentados e discutidos, e deles derivaram elaborações teóricas, dentre elas: considerações sobre como o processo criativo da canção se relaciona ao desejo, à escrita e à voz como objeto a; a natureza borromeana do fazer do cantor; e o sotaque como letra do Outro na sua relação com a criação musical. Conclui-se que o processo criativo da canção à luz da psicanálise pode trazer um novo referencial para a pesquisa em composição bem como colaborar para novas construções teóricas na psicanálise.

Palavras-chave: composição; canção; psicanálise; sotaque; lalíngua.

ARAÚJO, Andressa Raiana Nunes. **Creative process of songwriting in interface with psychoanalysis.** Thesis advisor: Guilherme Bertissolo. 2024. 147 s. ill. (color.), Master´s Degree Thesis (Musical Composition) – School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2024.

ABSTRACT

This work is the result of an artistic research in the field of songwriting, where the creative processes and theoretical derivations are intersected by Lacanian-oriented psychoanalysis. The general objective was to compose songs and discuss their creative processes from the perspective of Lacanian psychoanalysis. From this horizon of the creative processes of music in relation to the unconscious, the specific objectives consisted of: composing songs while recording their creative processes; conducting a transdisciplinary literature review between music, psychoanalysis, and literature; and gathering testimonies in both audio and written format for each song. The methodology is mixed, containing elements of Academic Memorial, Genetic Criticism, and Research in Psychoanalysis, with an emphasis on the relationship between Testimony and transmission. As a result, we produced 16 songs whose creative processes were commented on and discussed, leading to theoretical elaborations, including: considerations on how the creative process of song relates to desire, writing, and the voice as object a; the Borromean nature of the songwriter's craft; and the accent as the letter of the Other in its relation to musical creation. It is concluded that the creative process of song in the light of psychoanalysis can bring a new reference for research in composition as well as contribute to new theoretical constructions in psychoanalysis.

Keywords: composition; song; psychoanalysis; accent; lalangue.

ARAÚJO, Andressa Raiana Nunes. **Le processus créatif de la chanson en interface avec la psychanalyse.** Directeur de Thèse: Guilherme Bertissolo. 144 p. ill. (color.), Master en Musique (Composition) — Programme de troisième cycle en Musique de l'Université Fédérale de Bahia, Salvador, 2024.

RÉSUMÉ

Ce travail est le résultat d'une recherche artistique dans le domaine de la composition de chansons populaires, où les processus créatifs et les dérivations théoriques sont traversés par la psychanalyse d'orientation lacanienne. L'objectif général était de composer des chansons et de parler de leurs processus créatifs à partir de la psychanalyse lacanienne. De cet horizon des processus créatifs de la musique en relation avec l'inconscient, les objectifs spécifiques consistaient à : composer des chansons en enregistrant leurs processus créatifs ; effectuer une revue bibliographique transdisciplinaire entre musique, psychanalyse et littérature ; et rassembler des témoignages au format audio et écrit pour chaque chanson. La méthodologie est mixte, contenant des éléments du Mémorial Académique, de la Critique Génétique et de la Recherche en Psychanalyse, avec un accent sur la relation entre Témoignage et transmission. En conséquence, nous avons produit 16 chansons dont les processus créatifs ont été commentés et discutés, ce qui a conduit à des élaborations théoriques, notamment : des considérations sur la façon dont le processus créatif de la chanson se rapporte au désir, à l'écriture et à la voix comme objet a ; la nature borroméenne du métier de chansonnier ; et l'accent comme lettre de l'Autre dans sa relation à la création musicale. Il est conclu que le processus créatif de la chanson à la lumière de la psychanalyse peut apporter une nouvelle référence pour la recherche en composition ainsi que contribuer à de nouvelles constructions théoriques en psychanalyse.

Mots-clés: composition; chanson; psychoanalyse; accent; lalangue.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagen 1	Diário de infância	53
Imagen 2	Produção de <i>Além do Romance, percussões MDI</i>	71
Imagen 3	Produção de <i>Além do Romance</i> , ukulele e violão.....	72
Imagen 4	Transcrição da primeira melodia de “Fiz Sonhando”	85
Imagen 5	Grafo do Desejo	100

LISTA DE SÍMBOLOS

-  Escutar áudio
-  Assistir vídeo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	COGITO, ERGO O SOM: METODOLOGIAS POSSÍVEIS ENTRE A MÚSICA E A PSICANÁLISE	20
2.1	Memorial acadêmico e os estudos de processos criativos na música de concerto contemporânea	20
2.2	Crítica genética e suas interfaces com a psicanálise	21
2.3	Da Autoanálise à Transmissão	23
2.4	Da Associação Livre ao Testemunho	26
2.5	A canção como investigação e testemunho.....	27
3	REVISÃO DE LITERATURA	29
3.1	Cognição Musical e Processos Criativos em Composição	29
3.2	Composição, Inconsciente e Processos Criativos.....	31
3.3	Um primeiro passo em direção à canção.....	34
3.4	Canção, voz e cultura	37
3.5	A música da psicanálise: Tempo de Ver.....	41
3.6	A música na psicanálise: Tempo de (In)compreender	46
4	RESULTADOS E DISCUSSÕES: PROCESSOS CRIATIVOS DE CANÇÕES À LUZ DA PSICANÁLISE	50
4.1	O Eu é um Outro	54
4.1.1	O fundo do rio da canção (Canção-tese 1: Morte, vida e sonho)	54
4.1.2	Um espelho de adivinhar (Canção-tese 2: Açude)	57
4.1.3	Retorna ao lugar de onde partiu (Canção-tese 3: A solidão das águias)	60
4.1.4	Mas fez seu ninho de invenção (Canção-tese 4: Passarinho)	61
4.2	A compositora não existe.....	65
4.2.1	Eu não pude dizer não (Canção-tese 5: Vendaval)	65
4.2.2	Escrevo minha história contigo (Canção-tese 6: Além do Romance)	68
4.2.3	Me extraño y me veo (Canção-tese 7: Tango com el deseo).....	72
4.2.4	Num Megaton Maior (Canção-tese 8: Ao Pé da Letra)	75
4.2.5	Sereno e Sina: Aproximações com a música de concerto.....	77
4.3	Ponto de retorno.....	78

4.3.1	O acorde que vira poema que vira canção (Canção-tese 9: Sem dó).....	79
4.3.2	Subjetividade na era digital (Canção-tese 10: Algorid)	81
4.3.3	O Jaime Joyce me mostrou (Canção-tese 11: Moliblum).....	82
4.4	No limite do vestígio	84
4.4.1	Onírica, onírica (Canção-tese 12: Fiz sonhando).....	84
4.4.2	Neném, mamãe, manhã (Canção-tese 13: Siricotico).....	86
4.4.3	Em todo canto eu vou (Canção-tese 14: A Encruzilhada).....	88
4.4.4	A poética é minha didática (Canção-tese 15: Letra)	92
4.5	Para elaborarmos sobre psicanálise e processos criativos na música.....	97
4.5.1	O Desejo de cantar	97
4.5.2	O Cancionista borromeano	104
4.6	Alter letra: sonoridades, sotaques e psicanálise	108
4.6.1	Sotaque e Letra	108
4.6.2	Sonoridades.....	110
5	CONCLUSÕES	112
6	REFERÊNCIAS	115
7	ANEXOS	124
	ANEXO A Partitura de <i>Sereno e Sina</i>	121
	ANEXO B Partitura de <i>AlgorID</i>	126

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho erige-se da composição de algumas canções e do testemunho de seus processos criativos, dando especial relevo às dimensões inconscientes de tal processo a partir da psicanálise de orientação lacaniana. Tendo como ponto principal a composição de canções, esse projeto se desenvolveu antes, durante e a partir dessas composições. Escrito em primeira pessoa do singular, mais como transmissão e menos como autobiografia, contendo em si a ficcionalização própria ao relato pessoal (“a verdade tem estrutura de ficção”, já alertou Lacan), temos aqui a canção, ao mesmo tempo, como objeto de estudo e produto final do estudo, com as suas letras incorporadas ao texto. Por esse objeto ter caráter circular, como um oroboros que faz o fim encontrar seu início, ou um relógio hegeliano em que os extremos conversam como vizinhos de portão, é importante estabelecer que a canção aqui figura como peça central que se capilariza tanto para uma revisão de literatura quanto para o testemunho em primeira pessoa no sentido de uma transmissão de um saber sobre o inconsciente, encaminhando-se, por fim, para uma produção teórica de base psicanalítica sobre os processos criativos em música.

As canções nesse texto ressoam em suas diversas formas, possibilidades e esquecimentos, com versões produzidas, rasuras, gravações fragmentárias e relatos que se deram tanto no ato da escrita quanto a posteriori. Sendo assim, tive como objetivo geral, portanto, compor canções e falar de seus processos criativos a partir da psicanálise lacaniana. Para me aproximar desse horizonte dos processos criativos da música em relação com o inconsciente, os objetivos específicos consistiram em: Compor canções registrando seus processos criativos; fazer uma revisão bibliográfica transdisciplinar entre música, psicanálise e literatura; e a reunião de relatos em formato de testemunho aos registros tanto em áudio quanto escritos de cada canção.

Os diversos atravessamentos dos estudos sobre a voz e sobre a musicalidade que aparecem na revisão de literatura deste trabalho, nos indicam como as pesquisas sobre o inconsciente e a música têm sido relevantes no campo psicanalítico. Por outro lado, os relatos composicionais e pessoais de alguns dos maiores compositores ocidentais servem como um ponto de partida para observarmos as relações da criação musical com o inconsciente a partir de uma escuta do testemunho.

A dimensão do inconsciente também tem encontrado campo de debate no campo da cognição musical. Os processos criativos de composição têm sido descritos de forma detalhada com os relatos das estratégias compostoriais dos autores, apontando frequentemente o possível papel do inconsciente nessas estratégias (Bertissolo, 2020). Temos, por outro lado, contribuições de autores e autoras brasileiros com vasta experiência na música de concerto que se aventuraram

na psicanálise das mais diversas formas, desde uma perspectiva cultural, até reflexões sobre a música e subjetivação e mesmo interfaces com a esquizoanálise e o pensamento deleuziano (Lima, 2016; Sekeff, 2009; Ferraz, 2018).

Dialogando com a diversidade desse referencial teórico, ressalto que o presente trabalho bordeja um questionamento a respeito das manifestações do inconsciente no ato de compor canções. Esse questionamento começou a tomar forma durante meu percurso analítico pessoal e tem a ver com minhas duas escolhas profissionais: a música popular e a psicanálise. Fiz minha graduação na Universidade Federal de Minas Gerais e, nascida no interior da Bahia, foi a primeira vez que passei um tempo mais longo fora do eixo Bahia- Pernambuco no qual me criei. Lá, o encontro com outras formas de falar e de se colocar no mundo me fez enxergar algo que já estava posto, mas não estava devidamente elaborado: eu era uma sertaneja. À medida que isso foi alinhavado no meu percurso analítico, algo nas melodias que compunha começara a se transformar, ou talvez o meu modo de escutá-las ficou mais atento a essas nuances. O sotaque que eu carregava e por vezes se diluiu no belíssimo sotaque mineiro aparentemente começara a levar, sem intencionalidade consciente alguma, para novos lugares as linhas melódicas que instintivamente eu entoava; minha música gradualmente se aproximava de uma sonoridade vista como “regional”, estilo que antes dessa situação não era nem de longe o meu principal estilo de compor. À parte as questões de ficcionalização e os estereótipos envolvidos no que se diz da cultura nordestina (Albuquerque Júnior, 2001), bem como tentando me desviar da sanha identitária que atravessa a contemporaneidade, algo de incontornável surgiu nesse processo, que gerou um álbum, chamado “O Mandacaru Intergaláctico” e, posteriormente, serviu de impulso para minhas pesquisas em torno da voz e da musicalidade em interface com a psicanálise.

Perceber o “Nordeste” chegar às minhas melodias antes de eu retornar para ele, me fez, portanto, questionar o quanto da música da nossa fala originária permanece no nosso inconsciente. A partir dessa questão, comecei a me perguntar também se seria possível mapear no processo composicional essas manifestações do inconsciente por meio da utilização dos rascunhos e de meu próprio discurso em associação livre, seja pela escrita, seja pelo diálogo com outras pessoas e, assim, perceber atos falhos, chistes, rasuras, que serviriam para discutir como a canção pode colaborar para uma produção de saber. Além disso, surgiram, à medida que eu pesquisava sobre processos criativos, perguntas acerca do quanto as nossas referências surgem nas composições e como poderíamos, à posteriori, interpretar esse surgimento não só como uma tática composicional consciente, mas também como uma manifestação do inconsciente que poderia ou não ter a ver com a intencionalidade da música e, no caso da canção, com a letra. Por fim, nessas escutas, tenho tendido cada vez mais a buscar uma musicalidade na psicanálise,

observando como os conceitos e noções que surgem nas minhas letras e nos meus discursos podem ou não ter lugar nas melodias e na composição como um todo.

Sendo psicóloga de formação, com ênfase em processos clínicos e percurso na psicanálise, percebi que tais questionamentos teriam um campo de trabalho interessante num mestrado em música. Daí, arrisquei e me tornei a primeira pessoa a entrar num mestrado em Composição na Universidade Federal da Bahia sem ter formação acadêmica na área, contando com a receptividade do professor Guilherme Bertissolo, que já pesquisa há muitos anos na área da cognição musical e topou me orientar. A UFBA tem uma longa tradição de pesquisa em composição e cultura na qual o resultado do trabalho tem como elemento central a composição de peças e o seu relato e/ou análise, em formato de memorial (Rios, 2010; Bertissolo, 2018). Tal especificidade da pós-graduação em Composição me proporcionou a liberdade de aliar o relato pessoal, o testemunho, à aplicação e ampliação da teoria.

Assim, este trabalho se justifica como um pequeno passo em direção à invenção dessa forma de fazer pesquisa em música que leve em conta o inconsciente como lido por Jacques Lacan em seu último ensino (Estruturado como linguagem, logos, como *lalangue*). Pesquisar sobre o inconsciente e relacioná-lo à produção artística tem sido um jeito de fazer avançar a psicanálise desde os seus primórdios, dado que já é bem sedimentado na literatura que a arte também é uma forma do inconsciente vir à tona na cultura, forma essa privilegiada pela variedade de técnicas e linguagens disponíveis no seu campo (Avril, 2021). Assim, inverter um pouco o vetor e pensar a psicanálise com e através da música, pode ser um jeito de reunir dois campos que trabalham com produções que trazem, muitas vezes, um caráter enigmático.

Para além de decifrar enigmas, é preciso deixá-los ressoando e descrever, produzir e criar a partir dessas ressonâncias, a fim de que um modo de ver cartesiano não seja o único a aparecer na produção de conhecimento contemporâneo. Faz-se, sobretudo, necessário nos autorizarmos a olhar para a música e seus processos criativos respeitando cada vez mais as singularidades e a historicidade daqueles que a produzem, contrapondo aos estudos da cognição musical, por exemplo, esse outro olhar da psicanálise, com suas nuances sócio- históricas e sua abordagem peculiar diante das brechas, das falhas e dos não-ditos da produção criativa humana. Este trabalho justifica-se, pois, não somente como um preenchimento de uma lacuna, mas também como uma potencialização dessa lacuna, transbordando pelas ausências e fissuras do conhecimento acadêmico e abrindo espaço ao sujeito do inconsciente que atua no processo criativo.

Assumir esse risco de fazer um mestrado que ultrapassa a pesquisa acadêmica e cai no âmbito da pesquisa artística faz com que alguns desafios metodológicos surjam. Os métodos utilizados aqui vêm da crítica genética, do memorial acadêmico e da pesquisa em psicanálise, mas

caminham em direção a uma metodologia própria, inventada. A crítica genética é um campo teórico-metodológico interdisciplinar que se inicia no século XX através de pesquisas com rascunhos de obras literárias e hoje é utilizada por diversas áreas do conhecimento para pensar a gênese da obra, utilizando-se dos rascunhos do processo criativo, dentre outras possíveis documentações (Grésillon, 1991). Além da crítica genética, com a escuta e leitura dos rascunhos, rasuras e gravações, também utilizarei a associação livre no meu relato composicional, transformando tais relatos em testemunhos, buscando uma transmissão de um saber para além do conhecimento teórico. Já os relatos, fotos de escritos e demais documentações têm como inspiração o memorial acadêmico.

Essa exigência “invencionática” (Manoel de Barros, 2003) que uma pesquisa artística interdisciplinar nos apresenta faz com que a estruturação do presente trabalho também ecoe sua singularidade. Dividi em 4 partes esse trajeto. A primeira, esta introdução, que traz um panorama (ou panaroma?) da pesquisa e é seguida da metodologia e suas subdivisões. Depois, começo a articular, numa revisão de literatura comentada, os dois campos que aqui estão em diálogo, com enfoque nos estudos de processos criativos. A partir dessas articulações, trago um capítulo que reúne resultados e discussões, dividido em seções, cada uma com uma temática definida a partir das canções que compus e selecionei para essa pesquisa, trazendo depois uma discussão despertada pelo próprio fazer da canção, sua letra e sua música. Nos resultados também adiciono alguns pontos de síntese sobre a relação entre psicanálise e processos criativos em música, indo desde os processos criativos em interface com a psicanálise até o sotaque. Nesse percurso, busco também refletir sobre possíveis parâmetros de pesquisa em processos criativos que tenham surgido a partir desse trabalho e talvez possam ser aproveitados por outros pesquisadores futuramente. Finalmente, pretendo esboçar algumas conclusões, apontando para a importância dos estudos sobre a musicalidade aliados ao saber do inconsciente, dando destaque aos elementos que ultrapassam a linguagem e o paradigma estruturalista do ensino inicial de Lacan. É certamente um percurso ambicioso, que tem o fracasso como horizonte, mas ousa cantar pelos tropeços do caminho.



🔊 Nesse QR Code você tem acesso às canções deste trabalho.

2 COGITO, ERGO O SOM: METODOLOGIAS POSSÍVEIS ENTRE A MÚSICA E A PSICANÁLISE

A ciência da abelha, da aranha e a minha, muita gente desconhece.

João do Vale / Luiz Vieira

A metodologia proposta para o presente trabalho se desenvolverá em três eixos principais. O primeiro deles é uma revisão bibliográfica dos trabalhos nacionais e internacionais que abordam a relação entre música e psicanálise. Posteriormente, são realizados e relatados experimentos compostionais que em sua maioria tendem à canção, com relato em formato de memorial e análise das fases do processo criativo, utilizando os princípios da crítica genética e a centralidade que ela dá ao rascunho, bem como prestando um testemunho enquanto compositora. Por tratar-se de um relato em primeira pessoa que dialoga com conceitos diversos, não necessariamente esses métodos terão suas ferramentas delimitadas no decorrer da discussão, mas nos servem de orientação.

Afinal, esboçar esse método misto demanda um rigor e um apreço pelas idiossincrasias de cada modo de fazer pesquisa em música, respeitando seus limites, mas também deixando outros borrados a fim de que possamos ir para além do que já é visto como paradigmático. Como diria Roland Barthes em sua busca pelo rumor da língua: “É sem dúvida uma utopia; mas a utopia é que muitas vezes guia as pesquisas de vanguarda” (Barthes, 2012, p. 96).

2.1. Memorial acadêmico e os estudos de processos criativos na música de concerto contemporânea

O memorial é um gênero acadêmico autobiográfico que inicialmente foi utilizado no Brasil em concursos acadêmicos ou no lugar do currículo Lattes para ilustrar as experiências mais importantes da formação acadêmica de um indivíduo (Passegi, 2008, p. 120). Essa escrita autobiográfica acadêmica inclui as dimensões particulares e subjetivas de relatos sobre si (Silva, 2015, p. 132) e é tido como um método híbrido, tanto de avaliação quanto de "autoformação", "por meio do qual o autor se (auto)avalia e tece reflexões críticas sobre seu percurso intelectual e profissional" (Passegi, 2008, p. 120, apud Nascimento, 2010, p. 75). Em sua dimensão formativa, "permite que o ator-autor em formação desenvolva o exercício da reflexão sobre si e sua formação e inserção profissional, apropriando-se de seus processos formativos, se autoformando, se autoavaliando, e reinventando a si mesmo" (Nascimento, 2010, p. 76). Visto

como “um processo de pesquisa-formação por meio do qual se historiciza aprendizagens, formação e saberes” (Passeggi, 2008, p. 126, apud Nascimento, 2010, p. 92), o memorial acadêmico fez parte tanto dos primeiros anos dos cursos de pós-graduação no Brasil, nos quais era solicitado a fim de saber da trajetória dos pesquisadores (Dendasck, 2022), bem como na “virada biográfica” brasileira da década de 1990 que aconteceu no campo da educação, onde abriu caminhos para discutir a formação e a experiência no magistério (Silva, 2015, p. 108-109).

Na pós-graduação em composição, especialmente na Universidade Federal da Bahia, o memorial é utilizado de uma forma particular, sendo constituído parcialmente por uma ou mais obras e, juntamente a essas obras, um texto que falará das teorias e das experiências musicais do compositor ou compositora, contendo pontualmente passagens autobiográficas. Há dois tipos mais comuns de memoriais aplicáveis na escrita das pesquisas em música: O Memorial de Formação e o Memorial Analítico-Descriptivo.

Como estamos tratando de composição, o Memorial Analítico-Descriptivo será a primeira base da metodologia do presente trabalho. Ele envolve, comumente, quatro procedimentos:

- a) Autobiografia;
- b) Apresentação da(s) obra(s) musical(is);
- c) Descrição de Ferramentas metodológicas, Teorias e/ou Sistemas utilizados para a concepção da obra musical;
- d) Descrição dos processos composicionais.

O que se relata no memorial não passa por questões ficcionais nem ilusões biográficas, mas sim permite que retirássemos algo da historicidade, das ambiguidades e dos acontecimentos e seus devires. Uma consciência histórica, muito distante de qualquer proposta terapêutica, é um dos pontos principais da escrita de um memorial (Passeggi, 2021, p. 8).

O memorial, enquanto método, confronta-se com inquietações metodológicas comuns à história oral, portanto, com dificuldades de estruturar hipóteses a priori e seus resultados têm relativa transitoriedade, não sendo possível definir procedimentos prévios e sistemáticos que abordem a variabilidade e amplitude do material (Silva, 2015, p. 132). Essa oralidade da escrita é de grande interesse da psicanálise e pode abrir espaço para fazer o método ressoar o conteúdo, longe das metalinguagens e perto das invenções.

2.2. Crítica Genética e sua interface com a Psicanálise

Por um caminho diferente, temos a crítica genética, campo de estudos que surgiu nos anos 70, quando Louis Hay e sua equipe estudaram os manuscritos do poeta Heine e começaram a esboçar uma teoria da gênese daqueles textos. A partir daí os geneticistas começaram a analisar

os processos de criação utilizados por escritores, artistas e produtores de mídia em geral, utilizando-se, para isso, de rascunhos, projetos, manuscritos, entre outros materiais (Willermart, 2022). O clássico livro de Salles, *Gesto inacabado* (1998) nos lembra que “esses documentos guardam o tempo contínuo e não linear da criação” (Salles, 1998, p. 20), possibilitando uma morfologia do processo criador e valorizando o inacabado e a possibilidade de continuidade que ele traz consigo (Idem).

A crítica genética promoveu um deslocamento do olhar do pesquisador do produto final para aproximá-lo do processo, enxergando o produto final como uma das versões desse processo. Esse deslocamento colabora na inteligibilidade do texto e pode ser acrescido, em alguma medida, de um “distanciamento por cima”, indo além da mesma superfície e abordando outros pontos de vista da obra (Willemart, 2005, p. 4).

A crítica genética possui relações muito próximas com a psicanálise enquanto campos de saber que trabalham com o singular, a rasura (Lacan, 1971) e os processos. Falando processos, pois, assim como na clínica trabalhamos com uma interpretação à posteriori, numa contínua ressignificação e busca por amarração simbólica, “o geneticista se vê confrontado com uma verdade que se constrói, porque não existe de antemão” (Willermart, 2005, p. 7). Willemart ainda indica que, assim como a partir de Freud pôde-se construir uma racionalidade em torno de fenômenos considerados “anormais”, como os sonhos, os lapsos, a literatura e a arte, a crítica genética busca trabalhar em direção a uma racionalidade profunda que atravessa os mecanismos de pensamento explicitados nos rascunhos, correções e reedições de um texto (Idem).

Ao pensar nas aproximações entre crítica genética e linguística, Bravo F. (Willemart, 2022) coteja autoanálise e psicanálise quando discute como o método da autoanálise consiste não só em ouvir o que o autor tem a dizer da obra, mas sim ouvi-lo a respeito do seu procedimento criativo singular. Identificando a escuta psicanalítica com a do geneticista, discute o significante-rasura tão relevante para este último, fazendo uma aproximação com o efeito da análise a partir das pontuações do analista. É uma discussão vasta, essa de relacionar o corte à rasura:

O significante-rasura não é, portanto, apenas a supressão do que está sob o risco ou sob o branco entre duas palavras, mas é também a abertura para uma nova aventura e outra lógica na narrativa, semelhante à do analisando que reconstrói sua história a partir das pontuações do analista (Chaves, C. L. In: Willemart, 2022).

Vale apontar, também, dada a interface da presente pesquisa, que a materialidade do significante, sua sonoridade, tem um papel primordial tanto na clínica quanto na música, mas também na crítica genética, com afirma Bravo ao lembrar que “a música dos sons domina tanto a linguagem, a poesia, o romance flaubertiano e proustiano, como o discurso do analisando” (Willemart, 2022). A escuta das homofonias, dos equívocos, dos tropeços do discurso e a

musicalidade da fala, passeando pela galáxia de lalíngua, é uma das formas de abordar os processos criativos para reunir psicanálise e música sob o método da crítica genética. Mas para isso, precisaremos trabalhar com a psicanálise e alguns de seus conceitos e ferramentas metodológicas, comentados no tópico a seguir.

Quanto à crítica genética no âmbito da música, historicamente, localiza-se duas genealogias: Os *sketch studies* que surgiram a partir da publicação dos manuscritos de Beethoven e a interface entre crítica genética literária e musical em 1993, a partir do periódico *Genesis* que se dedica às escritas musicais “de hoje”. Chaves (2012) comenta uma proposta de pensar sobre os níveis de tomada de decisão durante a composição de peças e uma posterior seleção de quais desses níveis poderiam ser melhor escrutinados pela crítica genética. Nesse sentido, segundo o autor, a crítica genética é um procedimento científico viável, pois,

Elá pode investir de especificidade o estudo do processo de decisões que caracteriza o exercício da composição. Os seus princípios indicam a possibilidade de desvelar um processo composicional, sempre único, através dos traços de diferentes ordens que o compositor foi deixando pelo caminho ao empreender as suas decisões pontuais (Chaves, 2012, p. 240).

Chaves ainda nos traz outras propostas no campo da crítica genética aplicada à música, apontando em direção à autoanálise, corroborando com as ideias de Nicolas Donin, que indica que “a autoanálise teria, portanto, como objeto prioritário, afinidades até então invisíveis e inaudíveis tanto para o criador quanto para os ouvintes e exegetas” (Donin, 2015, p.160). É por aí que iremos caminhar agora, discutindo as (im)possibilidades da autoanálise e como pensar numa caminhada de testemunho e transmissão possibilita uma abertura diferente na nossa discussão.

2.3. Da Autoanálise à Transmissão

*Minha autoanálise segue interrompida, e lhe digo por quê.
Só pude analisar-me a mim mesmo
com os conhecimentos adquiridos objetivamente
(como faria com um estranho),
uma genuína autoanálise é impossível,
do contrário não existiria a neurose.*

Freud, 1887/1904, p. 265

A autoanálise como ferramenta para a crítica genética, metodologicamente, “indica a possibilidade de uma crítica genética integrativa, inclusiva, não linear, não cronologicamente viesada, e que lance mão de todos os materiais circundantes de um determinado processo criativo [...]” (Willemart, 2022). De fato, ela surge ali onde a teoria fracassa em ilustrar, partindo do mistério da obra ou do processo criativo para escutar o potencial teórico dessas produções. O

autor ressalta que as autoanálises dão espaço à experiência criativa do sujeito e seus desdobramentos, dando inclusive especial destaque à canção:

É necessário “(re)descobrir outros repertórios, outras culturas, outras definições e configurações do fenômeno musical “que complementem os compositores canônicos. A canção é um desses repertórios. Já foi demonstrado, no caso da canção de Tom Jobim, que a explicitação de um dossiê genético é possível e necessária, pois revela para o que e como a canção veio a ser, num jogo poderoso de materiais que se articulam e se esclarecem mutuamente, “explicitando um processo criativo que a própria canção esconde”. Por essas revelações à espreita, é necessário objetivar a canção sistematicamente sob o olhar genético (Willemart, 2022).

Essa possibilidade de descobertas abertas pela autoanálise é comentada por Donin quando analisa as falas de Schoenberg a respeito da própria obra. Muito além de servir a paradigmas estéticos, há algo que a autoanálise revela que tem que ver com um mais-além do processo consciente estabelecido nos planejamentos das peças:

Consagra-se desse modo o primado da necessidade interior do artista sobre toda forma de decreto estético prévio. Justificando a posteriori escolhas intuitivas que, quando foram feitas, não podiam reivindicar qualquer lógica formulável e consciente, a autoanálise de Schoenberg põe retrospectivamente em relação recíproca de coerência estes dois momentos necessariamente dessincronizados, o avanço artístico e o avanço teórico. Ao mesmo tempo, ela pretende abrir uma janela para a psychè do criador, mostrando como, em um compositor verdadeiro, a lógica musical pode se desenvolver mesmo em situações arriscadas ou restritivas (Donin, 2015, p. 160).

Ultrapassar a expressão teórica e partir do mistério da obra, manifestando teorizações menos generalizáveis e escutando o potencial de pensamento teórico que a obra traz em si é uma característica importante do ensaio autoanalítico. Para Donin, este se caracteriza por 3 pontos:

(1) reivindicação de uma ligação estreita com as dimensões artesanais e aplicativas da prática compositiva: a autoanálise consiste na relação entre gestos de composição, eles mesmos referidos a um contexto específico, mais do que na formalização de deduções lógicas ancoradas em um sistema geral; (2) consideração da temporalidade própria da atividade de composição, com seus aspectos planificados e seus aspectos inconscientes, suas etapas interdependentes, seus processos de decisão ou de resolução de problemas; (3) ausência, assumida ou mesmo reivindicada, de generalização além do caso estudado: a singularidade artística do que emergiu na obra (e que a autoanálise permitiu discernir) prima sobre toda ambição universal ou coletiva. Se há tomada de posição em nível mais geral, ela será tanto estética quanto teórica, e limitada em todo caso a um ponto de vista pessoal (Donin, 2015, p. 192).

Certamente há uma aproximação com a psicanálise. Observar o gesto no seu contexto, para além da sua aplicação lógica, nos remete a algo da associação livre e da corporeidade do inconsciente, tão caros à clínica psicanalítica. Considerar a temporalidade singular do processo certamente pode ser lida pela ótica do tempo lógico lacaniano. Assim como a busca pela singularidade artística tem a ver também com a busca da singularidade dos sujeitos nesse trajeto que é construir um saber-fazer singular a partir do desejo de cada um. No entanto, no campo da psicanálise, a autoanálise já não está tão em voga, como o próprio Freud nos indicou no começo

deste capítulo, o que não nos impede de traçar um panorama do uso da autoanálise como método de pesquisa analítico.

Freud fez sua autoanálise primeiramente de maneira fragmentada e depois com mais rigor. Saigh (2007) comenta:

O método que utilizava era a associação livre, defrontando-se com períodos de muita resistência. Freud explorou-se a si mesmo continuamente, e converteu-se no mais informativo de seus pacientes. Para seu trabalho ele não contava com predecessores nem mestres, e à medida que avançava teve de inventar, ele mesmo, as regras pertinentes. O “primeiro” sempre é transgressor e diferente de todos os demais. O fundador da psicanálise submeteu-se ao que só depois ele criaria. A psicanálise não existia antes de Freud: o primeiro psicanalista não teve, nem poderia ter tido, analista que o analisasse (Saigh, 2007, p. 118).

A “autoanálise” freudiana surtiu efeitos tanto terapêuticos quanto criativos. Supostamente reduziu seus episódios depressivos, seu medo de ter um ataque do coração, entre outras coisas. Essa autoanálise também possibilitou que Freud descobrisse o significado de alguns de seus sonhos e o papel das fantasias inconscientes na formação dos sintomas, dados cruciais para o desenvolvimento da psicanálise. Assim como o escritor Beckett, que se “autoanalisa” através da escrita de um romance e conseguiu assim preservar em alguma medida sua saúde mental. No entanto, há algo de impossível na ideia de autoanálise que é importante ressaltarmos: Freud analisou seus sonhos, mas o fez enquanto interagia com os próprios pacientes. Além disso, o inventor da psicanálise teve sua correspondência com Fliess como um importante anteparo para suas questões. Anzieu nos aponta: Uma autoanálise não funcionaria sem uma testemunha (Anzieu, 1992).

Ora, na presente dissertação, além de já dispor de um longo trabalho de análise e atuar na área, pude ter esse “outro” encarnado nos colegas, professores, no meu orientador e nas bancas de aprovação de projeto e qualificação. Mais além, tenho o outro da academia, por quem nutro afetos dúbios, requisito importante para uma boa e funcional transferência. O que nos leva, novamente, à frase da epígrafe: “Uma genuína autoanálise é impossível, do contrário não existiria a neurose” (Freud, 1887/1904, p. 265). Há sempre um outro envolvido nessa brincadeira. Por isso, recorro a esse contato com o outro e com o Outro, principalmente, para lançar no mundo, a partir de associações livres (outras nem tanto), o meu testemunho enquanto uma compositora-psicanalista, artista-mestranda, ou apenas como Andressa, seja a Raiana, seja a Nunes (duas pessoas completamente diferentes).

Nessa mistura de testemunho, memorial e crítica genética, certamente há um efeito de transmissão em que me sirvo de um arcabouço teórico para chegar ao simbólico, mas também deixo que a escrita do inconsciente surja entre as brechas da escrita acadêmica, abrindo espaço

ao pulsional, ao real do corpo. O sujeito da psicanálise, avesso e, ao mesmo tempo, apenso ao sujeito cartesiano, carrega em si os restos que a ciência não consegue tocar. Faço desses restos uma composteira e é com eles que o terreno deste trabalho é adubado, apesar e através das referências bibliográficas.

2.4. Da Associação Livre ao Testemunho

Desde Freud, a regra fundamental de uma psicanálise é a associação livre. Ela é uma prática indispensável, pois, ao falar livremente, sem filtros e sem necessidade de concatenação lógica, o sujeito pode deixar o inconsciente aflorar. Cito Garcia-Roza:

A chamada “regra fundamental”, sobre a qual se institui a situação analítica, nada mais é do que um convite a que o analisando produza derivados do recalcado que, por sua distância no tempo ou pela distorção a que foram submetidos, possam romper a censura e servir de acesso ao material inconsciente. Fazer associação livre é, dentro do possível, afrouxar a censura consciente e permitir que derivados, ainda que remotos, possam aflorar à consciência e ser comunicados ao analista (Garcia-Roza, 2009, p. 164).

Muito do que aqui está escrito surge a partir de uma associação livre. Não que a escrita do trabalho em si seja feita dessa forma, mas pretendo partir dos meus relatos em gravações e textos escritos à mão a respeito das canções e seus processos e daí ver o que foi e o que pode ser elaborado e interpretado, além de trazer alguns trechos inalterados desses rascunhos para podermos pensá-los à luz da crítica genética.

Buscando driblar das amarras cartesianas e do discurso da ciência que oculta o sujeito e se coloca num lugar de mestria (Lacan, 1968), não tenho a intenção de estabelecer uma verdade ou de trazer fatos absolutos, pelo contrário: Toda escrita de si tem algo de invenção e mesmo de ficcionalização. O intuito é, pois, a partir desse lugar singular e inventivo, escutar, nas canções, possibilidades teóricas. Olhar para a psicanálise a partir da canção.

Tendo essa perspectiva bem delineada, é importante lembrar que o que faço aqui não é um estudo de caso nem uma construção de caso clínico. Apesar do caso clínico, em psicanálise, possuir conotação divergente do caso clínico psiquiátrico, visto que nos orientamos por uma abordagem do particular do sujeito e damos um lugar também às lacunas e impossibilidades de um processo de análise (Canguçu, 2021), a “autoanálise genético-lacaniana” que proponho aqui não diz dos meus sintomas nem das minhas elaborações pessoais de forma estrita. Ela é atravessada pelo Outro da universidade, pelos diálogos com orientador e colegas e não se construiu sob uma transferência com trabalho clínico, apesar de meu percurso na análise pessoal continuar ocorrendo. Diferentemente de Freud, que na sua genialidade quis se autoanalizar para inventar o dispositivo analítico, já me sirvo do encontro com a alteridade para produzir esse

escrito. Mas, assim como Freud, reconheço e sustento a sua incompletude e suas impossibilidades...

E suas invenções: “Afinal, a verdade não se pode dizê-la a não ser pela metade, eis que ela se funda no próprio ato da fala”, aponta Britto (2011, p. 5). Por estarmos justamente num terreno em que a fala se transforma em outras falas – o terreno da canção –, não é preciso nos preocuparmos com a memória como “ilha de edição”, como falava Waly Salomão; e sim abraçarmos o dito lacaniano de que a verdade tem estrutura de ficção. David Bernard (2013) também indica, a partir da clínica do fonema, como uma canção “seria mais propícia a dizer o afeto do que qualquer discurso” (Bernard, 2013, p. 58). Então, indico desde já que a canção terá mais verdade que o texto, mas que o texto dela ecoa, como fosse a página a caverna de Eco e minhas palavras a garganta do mito. Como disse Brito (2011), “a ficção é o destino” e muito além de uma busca por um lugar de fala ou uma escrita-de-si pautada em quaisquer identidades ou identificações restritivas, permito que a escrita transmita um real enquanto fracassa em seu dizer. E não é a canção também uma forma de dizer mais sem dizer tudo?

2.5. A canção como investigação e testemunho

Quanto à importância do que foi interiorizado pelo músico no decorrer de sua vida, além das questões inerentes ao processo criativo, as pesquisas em composição nos apresentam um vasto campo. Cruzar essas informações particulares com a exteriorização (composição de melodias, arranjos, etc) é uma via considerada interessante quando estudamos processos criativos em música (Eyng, 2014, p. 8). Ao abordarmos a canção, além dos componentes melódicos, temos a letra e suas aproximações e distanciamentos com a parte puramente musical da obra (pois a letra certamente tem em si voz, modulação e musicalidade além da induzida pela melodia (Araújo, 2022). Sendo assim, ao compor as canções, resultado primordial e ponto central desse trabalho, será interessante discuti-las enquanto material sonoro, mas também abraçar suas letras como parte do texto final que aqui se apresenta.

Outro ponto importante no que tange à utilização da canção como resultado e, ao mesmo tempo, instrumento de investigação e produção de conhecimento tem menos a ver com o particular e mais a ver com a coletividade. A canção, especialmente no Brasil, muitas vezes promoveu uma educação sentimental (e estética) de quem a escuta, dada a dificuldade de acesso a outros produtos culturais por parte da maioria da população (Wisnik, 2004). Isso me leva a elaborar que a canção tanto influencia quanto é influenciada pelo mal-estar na cultura, pelas “psicologias das massas” e outros atravessamentos do inconsciente. Atenta às implicações sócio-históricas da canção, faço deste trabalho também um ato político, buscando reconhecer meu

lugar diante da materialidade histórica e abraçar as dialéticas que surgirão para além da conversa íntima entre letra, música e inconsciente. O que componho, o modo que componho e as referências, escalas e harmonias que utilizo, tudo isso diz não só de mim, como de minhas origens e minhas escolhas perante a conjuntura social. Deixo, pois, que *isso* ressoe, enquanto fujo e me reencontro com interpretações, brincando de *fort-das*. Ser intérprete (cantante) das canções sem buscar interpretá-las (leitora) é o maior desafio que este trabalho me presenteou.

3 REVISÃO DE LITERATURA

Fazer soar na escrita as relações entre processos criativos da canção e a psicanálise demanda atravessarmos campos diversos e em muitos momentos utilizar a produção teórica feita sobre outros formatos de composição musical para o ramo da canção. Começo minha revisão de literatura com um breve aparato de trabalhos da cognição musical que conversam com a ideia de escutar o inconsciente nos processos criativos. Prossigo com alguns relatos de e sobre compositores e sua relação com o inconsciente, para escutarmos de diferentes sujeitos seu pensamento sobre música, voz e criação.

Depois, trago alguns apontamentos sobre o que é canção, sua forma e seus componentes e logo em seguida faço diversas referências sobre canção na cultura, com um olhar político e social, conversarem. Por fim, reviso a literatura psicanalítica sobre música e psicanálise, num primeiro instante vendo os conceitos e noções que podem ser utilizados para a psicanálise pensar sobre canção; num outro instante, tempo de (in)compreender, trago trabalhos feitos especificamente para pensar música e composição a partir da psicanálise. Certamente cheio de lacunas, esse panorama trará pesquisas principalmente de autores e autoras da psicanálise de orientação lacaniana que trabalharam nessa interface.

Vale ressaltar que nas leituras que tenho feito em torno dessa pesquisa, noto que muito do saber do cancionista pode ser apreendido e tomado como referencial para pontos importantes do pensamento psicanalítico. Essa precedência do saber do artista em relação ao psicanalista já é bem estabelecida, então deixemo-na ressoar.

3.1 Cognição Musical e Processos Criativos em Composição

Para os gregos, Euterpe (εὖ, “bem” + τέπτειν, “agradar”), seria a Musa da Música (e por vezes da poesia lírica), que sopraria aos ouvidos dos criadores as suas obras (Alcides, 2019, p. 131). Já nas religiões de matriz africana, Exu é quem precede toda e qualquer criação, é o “princípio dinâmico que cruza todos os acontecimentos e coisas, uma vez que sem ele não há movimento” (Rufino, 2019). Já na cultura Yanomami, narrada por David Kopenawa, há árvores de cantos chamadas *amoá hi* que foram criadas pela entidade *Omama* e que geram tanto a língua quanto a música aos *xapiri*, espíritos da floresta (Kopenawa, 2015, p. 141-142). As reflexões acerca dos processos criativos na música são várias e refletem a produção musical e o seu contexto. Atualmente, com a ascensão das pesquisas nas ciências biológicas, em especial das neurociências, um dos campos mais relevantes para pensarmos como uma música é criada é o da Cognição Musical.

O processo criativo, para a cognição musical, seria uma sucessão de pensamentos e ações que levariam a produções originais, podendo ser descrito em um nível “macro”, onde pensaríamos em seus vários estágios, e num nível “micro”, que falaria dos mecanismos subjacentes como pensamento divergente e convergente (Botella et. al., 2018). Segundo Nogueira (2020), pensando numa perspectiva cognitiva mais ampla, nós compomos e escutamos música enquanto criamos sentido através de nossos corpos e da significância cultural da música (Nogueira e Bertissolo, 2020, p. 235). Discutindo a importância da produção imaginativa musical e suas relações com a intencionalidade, Nogueira nos indica que seria possível discutir uma semântica cognitiva da música e a produção de sentido que essa nos indicaria. Segundo o autor,

Música é uma experiência que nos impõe uma experiência radical de abstração, pois, mesmo que habitualmente vinculemos os sons a coisas materiais, a “realidade sônica” da música estabelece, insistente, sua autonomia de mundo sem matéria, constituído para além dos sons. Assim, construímos mentalmente uma “realidade virtual” para a música, uma abstração de realidade objetiva, espacial e essencialmente visual (Nogueira e Bertissolo, 2020, p. 21).

Variados estudos na área da criatividade cognitiva têm consolidado a ideia de que a relação com o inconsciente nos processos criativos é de grande relevância (Sloboda, 1985; Wiggins 2012; Bertissolo 2020), bem como apontam que grande parte dos nossos mecanismos de memória são implícitos (Snyder, 2000). Da mesma forma, o campo indica que as dimensões individuais dos processos criativos têm influência direta das dimensões sociais e culturais do compositor (Dillon, 2012).

Tais abstrações podem ser lidas de diversas formas, a depender de como o autor depreende os processos composicionais, bem como a forma da composição, lidando com procedimentos tais como o uso de contornos, inversão, *Grundgestalt* ou repetição. Quando pensamos, por exemplo, na repetição, no artigo *Composição e Capoeira: Dimânicas do Compor Entre Música e Movimento*, de Bertissolo e Lima (2018) trazem uma contribuição sobre ciclicidade, que nos lembra que “uma onda pode assumir uma infinita variedade de formas”, havendo, portanto, diferença na repetição. Pensando com o autor que “em um ciclo não há início ou fim, estamos sempre no meio”, as repetições melódicas ou rítmicas podem também ser lidas para além da estruturação e sim como formas de dizer que a pessoa que compõe estabelece. Essas perspectivas em termos de composição e cognição nos indicam quão variadas podem ser as explorações do ato de compor.

Na obra *Music and consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives*, David e Eric Clarke discutem abordagens no que tange à consciência musical. Os autores indicam que há uma consciência musical primária que consiste num engajamento diferenciado com a música, e se manifesta nas respostas emocionais que a música pode indicar (Clarke, 2011). No

entanto, lembremos que apesar da consciência, muito podemos discutir quanto ao papel da inconsciência nos efeitos e causas da musicalidade no ser humano. Bertissolo (Bertissolo, 2020, p. 228) afirma que a maioria dos atos criativos provavelmente não são conscientes e a escuta muitas vezes não depende da centralidade do processo atencional. Esse percurso traçado pela cognição musical tem sido de grande valia para uma compreensão das fases dos processos criativos, por exemplo, por um olhar metodológico e científico. Para dialogar com esse olhar, chegaremos agora a expressões mais abstratas sobre o ato de compor.

3.2 Composição, inconsciente e processos criativos

O ato de compor música muitas vezes vem atravessado pelo pensamento sobre o que é composição e como ela se relaciona com o sujeito e o que o cerca, por isso abro aqui a escuta e a escrita ao pensamento poético e criativo de outros compositores.

Compor é organizar elementos sonoros a partir de uma ação consciente (Stravinsky, 1996, p. 31), mas também é criar, a partir dessa organização, música para si e para um outro, ou Outro, ao qual a criação é endereçada de forma consciente ou não. Esse Outro está inserido num contexto social, como indica Ilza Nogueira (2016), ao afirmar que a musicologia tem como papel enxergar a relação da compositora com seu contexto histórico e cultural; mas, para além de um contexto histórico amplo, o entendimento da música se dá também via um entendimento do tempo presente (idem, p.5), “dos homens presentes, da vida presente” (Andrade, 2012).

Diante da sua “realidade sônica”, a música nos levaria, segundo Nogueira (2019), a construir uma “realidade virtual” para ela, “uma abstração da realidade objetiva, espacial e essencialmente visual” (Nogueira, 2019, p. 21). Essas abstrações, ultrapassando o campo da razão, têm sido tema para grandes compositores, como Stravinsky (1996), que nos lembra que não podemos tomar a razão como guia exclusiva do pensamento sobre música, dado que o instinto, em sua opinião, nos fará ir mais longe, “é infalível”. Diante disso, o autor aponta: “Em qualquer estado de coisas, uma ilusão viva vale mais [...] que uma realidade morta” (Idem, p. 32). Se a abstração é uma ilusão e se o significante ilusão tem ou não sentido pejorativo, é melhor não discutir agora, deixemos essa lacuna ressoar.

Assim, tanto para pensar a cultura quanto para pensar o sujeito, podemos nos servir das abstrações. Lima (2012), falando da relação íntima entre prática e teoria, enfatiza a invenção de mundos, criticidade e reciprocidade no conceito por ele criado de Composicionalidade, que pensa em teias de significado, plasmações de sentido. Segundo essa trilha, Rios (2010) demarca que o compor não existe como coisa isolada, fora da realidade, mas sim está por ela embebido e a ela influencia (Rios, 2010; Lima, 2016).

A composicionalidade serve em partes do arcabouço teórico da psicanálise para pensar formas de fazer música. Essa relação entre composição e o inconsciente está bem estabelecida na literatura musicológica se escutarmos com atenção relatos dos mais variados compositores, em épocas e lugares diversos. Schoenberg, que viveu no mesmo lugar e época que o nascimento da psicanálise, indica em carta a Kandinsky que a arte pertence ao inconsciente" (Kandinsky, 1987, p. 19) e que é a partir do inconsciente que a 'criatividade mais pura', na opinião do autor, pode aflorar (Idem). Azevedo (2011) reflete, escutando e lendo os relatos do grande inventor do dodecafônismo e do atonalismo, sobre a possibilidade de a música de Schoenberg e seu novo saber-fazer com o som, serem de fato uma expressão da descoberta do inconsciente e dos sintomas daquela época, com uma não hierarquização das notas sendo correlata do modo que o inconsciente lida com seus diversos conteúdos (Azevedo, 2011, p. 24). Quando Freud crava no ocidente a ferida narcísica da inconsciência em sua *Interpretação dos Sonhos* (1900), nos possibilita trilhar caminhos que levam do sonho à forma de estar no mundo que cada sujeito estabelece a partir de um percurso singular. Em um artigo de Tatiana Catanzaro (2005), li sobre um relato do compositor húngaro György Ligeti e a importância decisiva de um sonho que tivera na infância. Nessa "recordação de infância de Ligeti" (para brincar com o título do texto de Freud sobre *Da Vinci*), ele, em sonho, se via impossibilitado de chegar a sua cama porque o quarto tinha sido preenchido por uma teia complexa repleta de insetos. Essa teia, que se transformava a partir dos movimentos de cada inseto, sofria alterações irreversíveis e, para Ligeti, demonstrava "a inevitabilidade do correr do tempo e do passado irrecuperável" (Ligeti, 1993, p. 164-165 apud Catanzaro, 2005). O compositor localizava nesse sonho um ponto seminal dos estados sonoros que buscou alcançar, culminando no desenvolvimento da sua micropolifonia (Catanzaro, 2005, p. 1250).

Ora, ler esse relato pode ser complementado por Pierre Boulez, em texto de 1962, intitulado *Poesia - centro e ausência - Música*, que nos aponta:

Toda a linguagem musical se baseia no entrecruzamento de diferentes sistemas: sistemas de alturas (gamas/modos/escalas), de durações (valores/metros), de timbres (orquestra/timbre de síntese), etc.; sistemas mais ou menos estritos (altura, duração), mais ou menos lassos (timbre), herdados ou inventados; sistemas que condicionam - até **inconscientemente** - todo o aparecimento das ideias, mesmo se elas revestem a aparência da espontaneidade mais direta. (Boulez, 2013, p. 285 - grifo nosso).

Boulez parte de outra via para chegar a lugar semelhante ao de Ligeti, afinal, ambos tratam de formulações e internalizações de conceitos e estruturas que, por mais que conscientemente apreendidos, também dizem do funcionamento do inconsciente em relação à música. Esse

trabalho com o inconsciente, que brota na música de forma irrefreável, tem que ver, se pensarmos na psicanálise lacaniana, com o uso da palavra. Ora, o inconsciente que começa estruturado por uma linguagem e depois é, não contraditoriamente, estruturado como lalíngua (Miller, 2013), surge na palavra. Recorro a Boulez novamente, que com sua intuição de artista, precede e complementa os psicanalistas ao afirmar que em alguma medida “leis linguísticas similares governam igualmente sons e palavras” (Boulez, 2013, p. 156). Isso não surpreende se pensarmos que as manifestações musicais mais primitivas quase sempre eram acompanhadas por palavras, com as formas múscico-literárias tendo um papel importante na vida social (Zumthor, 2001).

Essa imbricação música e palavra aparece não somente nas suas mais evidentes representantes, como a ópera e a canção, mas também, algumas vezes, nas musicalidades do poema e na poética do musical. Porém, Boulez reflete os modos em que a poesia e a música se relacionam em sua época, discernindo o tempo do poema lido, o tempo do poema “executado” e o do poema “refletido”. Essa relação com o tempo, em suas escansões e cortes, leva a palavra a outro lugar, evoca a relevância da prosódia e da voz como instrumento, elementos muito caros ao nosso objeto de estudo, a canção. O tempo móvel da música conversa com o tempo fixo do poema executado e com as distorções do poema refletido:

O poema, centro da música, pode assim, qual petrificação de um objeto, ser simultaneamente IRREconhecível e REconhecível. Centro e ausência (cruzamento do feixe); segundo Mallarmé, face alternativa da Ideia, “alongada aqui para o obscuro; cintilante além, com certeza”! (Boulez, 2013, p. 165).

Colocar a poesia entre centro e ausência, utilizando os versos de Mallarmé, é uma construção que apareceu também no campo da psicanálise. Bassols (2017) fala sobre o feminino e essa noção de centro e ausência: “A mulher, o feminino, se situa aqui em um espaço muito singular. E nos apresenta um paradoxo: se há centro, a borda é uma ausência; e se há borda já não há centro possível” (Bassols, 2017, p. 1). Lacan brinca de falar da mulher como o Outro (idem, p. 8) e está certamente influenciado pela sabedoria budista trazida no sutra do coração: “o vazio é a forma e a forma é o vazio” (Andrade, 2013, p. 157). Recorro também a outra fonte de Lacan, a sabedoria Taoista, quando Lao Tzu diz que o que há entre o Céu e a terra é semelhante a um fole: vazio, mas inesgotável, e seu movimento produz um sopro que reaviva a chama” (Lao Tzu, 5, 2018). A partir desse vazio, a criação poética e a criação musical surgem, sublimando, dando borda e possibilitando outras formas de trabalhar com o tempo. Entre a poesia e a música, nos encaminhamos, finalmente, para a canção.

3.3 Um primeiro passo em direção à canção

*A palavra indefinida (indeterminada) do homem é o som
[...] A língua indefinida: a música.*

Vladimir Safatle

O conceito de canção tem sido discutido por autores diversos, os quais se encontram na fundamental relação letra-música. As canções populares chegaram a ser definidas tecnicamente como fonogramas em que a relação texto-melodia se verifique mais equilibrada, ou seja, “as situações em que o interesse principal se concentra no enlace sílaba-nota” (Molina, 2016, p.82), definição limitada, dado que não necessariamente as canções precisam se tornar fonogramas. No entanto, é importante dar relevo ao enlace sílaba-nota, ou seja, à musicalidade que se extrai da fala e à fala que se extrai da musicalidade, ao pensarmos na canção. Prefiro, então, trabalhar com a seguinte definição: Canção é uma composição musical destinada ao canto, geralmente de curta duração, na qual há uma relação entre versos e melodia e que na maioria das vezes tem intuito e caráter popular. Localiza-se nessa definição o fazer artístico, musical, literário e social que envolve a canção. Portanto, quando pensamos na canção, na qual a música camufla o entoar da fala corriqueira ao mesmo tempo que dele se serve, com a melodia dando contornos à instabilidade da fala, podemos partir aqui de uma pergunta: O cantor (Tatit, 2002) brinca entre o real da voz, o uso simbólico e de enlaçamento social da palavra e a colocação do corpo, no imaginário, como instrumento?

Para começarmos pela dimensão vocal, recorro a Mário de Andrade quando discute o problema do nasal brasileiro e a pronúncia cantada ao dizer que “a música é uma linguagem que vai além da linguagem, apta a exprimir o inexprimível, enfim, a linguagem do inexprimível, que nos torna apercebidos, embora não conscientes, de tudo quanto a palavra não sabe dizer” (Andrade, 2022, p. 146). Mas diante desse inexprimível, a pronúncia oral surge com suas peculiaridades ao mesmo tempo em que se condiciona aos caracteres da música, resultando, assim, na expressividade da música nacional (idem, p.90). Tais colocações atravessam essa pesquisa quando tendo a refletir, posteriormente, a respeito do sotaque e das suas possíveis influências no modo de criar uma melodia (e vice-versa). Percorrendo a ideia de uma pronúncia cantada, Mário aponta que há um condicionamento mútuo entre fala e canto no fazer do cantor brasileiro:

Não só a pronúncia oral tem seus caracteres especiais, mas essa mesma pronúncia, quando cantada, se transforma, ou melhor, se condiciona aos caracteres da voz musical, resultando desse mútuo condicionamento de palavra e canto, a beleza exata e a total validade expressiva das músicas nacionais (Andrade, 2022, p. 90).

Já Luiz Tatit refere-se a “uma espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas linguísticas, inaugurando o chamado gesto cancional”, havendo na composição de canções um princípio entoativo, em que o compositor se baseia na sua fala (Tatit, 2001). Na incontornável obra *O Cancionista*, ressalta que numa canção, há junção e tensão de sons, com vogais que se abrem e consoantes que repercutem, de forma semelhante à fala (Tatit, 2002). O compositor é quem faz uma alquimia entre sequências melódicas e unidades linguísticas para criar uma obra coesa e que transite entre os sentimentos mais infinitos e as cláusulas do corpo, às vezes separadamente, às vezes numa mesma obra (Treece, 2003). Chegando a um lugar próximo ao que Mário de Andrade coloca, Tatit fala da beleza da canção brasileira e das especificidades do cancionista enquanto entoador de tensionamentos passionais e temáticos. Reiterando que “compor significa dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo” (Tatit, 2002, p. 18), o autor lembra que esse gozo com a matéria fônica que o cancionista desfruta parte tanto de suas vivências enquanto sujeito quanto por sua incorporação das técnicas de produção de canção (Idem).

Podemos elencar como elementos musicais principais da canção o ritmo, a melodia, a harmonia e a forma. O ritmo é a base primeira da música ocidental como conhecemos hoje, sob a qual se desenrolam melodia e harmonia para a partir daí pensarmos narrativas, funções, texturas e contornos. Nos dicionários, o ritmo é lido como um movimento regular e periódico, mas na prática musical, ele tem a ver com durações, velocidades e, certamente, pulsação. A relação entre a humanidade e a música é atravessada pelo pulso, que traz a pulsação dos ritmos dos órgãos, familiar e íntima, para a concha externa dos ouvidos e novamente ao interior do corpo. Segundo Wisnik,

Os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes freqüências se combinam e se interpretam porque se interpenetram (Wisnik, 1999, p. 22).

Há pesquisas no campo da cognição musical que indicam que o ritmo é um fenômeno viabilizador do movimento e que quando surge na fala, diz da organização dos movimentos corporais de um modo geral. Essa relação entre ritmo e fala parece ocorrer de forma que a percepção de motricidade dos sons acontece na mesma área envolvida na produção dos sons e da produção de motricidade em geral (Medeiros, 2010, p. 60). Assim, o movimento dos membros do corpo é percebido da mesma maneira que os movimentos articulatórios da fala, incluindo aí a dimensão temporal e espacial dessa percepção e sedimentando a noção da corporeidade ter a ver com a linguagem (Medeiros, 2010, p. 61).

Já a melodia consiste numa sequência diacrônica de sons de diferentes alturas, originando diferentes intervalos, que é determinada por um ritmo. Stravinsky (1996) aponta como a melodia é o canto musical de uma frase cadenciosa e que a capacidade melódica tem algo de misterioso na composição musical, citando o exemplo de Beethoven, que passou sua vida buscando a façanha de ser um bom melodista. É interessante lembrarmos como o canto fora visto como modo próprio da enunciação poética e a palavra mélos, de onde veio a palavra melodia, era empregada em seu plural melia e queria dizer os membros do corpo considerados em sua articulação. Logo, a melodia, o mélos, é uma articulação de diferentes tons (Vilella-Petit, 2003).

A melodia, para ser entendida como musical, precisa formar um todo onde o ouvinte percebe uma ligação entre os diferentes tons, ou seja, depende também do espaçamento rítmico e da duração das notas. Uma melodia muitas vezes possui implícita uma harmonia, definida por Arnold Schoenberg como “o ensino dos complexos sonoros (acordes) e de suas possibilidades de encadeamento, tendo em conta seus valores arquitetônicos, melódicos e rítmicos e suas relações de equilíbrio” (Schonberg, 2012, p 49). As relações entre melodias e harmonias possuem muitas sutilezas e podem variar largamente, considerando gêneros, estilos e intencionalidades.

Já a forma é a maneira de organização de uma obra e é através dela que os esquemas gerais e a estrutura se delineiam. É onde melodia, harmonia e, no caso presente, a letra, vão encontrar contornos. Uma canção pode ter um refrão, pode ser um rondó, pode ter uma estrutura de estrofe, refrão e ponte ou coda, pode se desenvolver a partir de anáforas (repetições de parte da letra que criam um elemento de familiaridade e linearidade), entre vários outros elementos, como partes instrumentais ou inserções de trechos com rap em cima da base harmônica e melódica já estabelecida (Tavares, 2021).

Contemporaneamente, a canção também é atravessada pelo campo da produção musical. Esse campo surge com as possibilidades de criação que a tecnologia proporcionou a partir da segunda metade do século XX, aliando um saber técnico da eletrônica ou da informática ao saber artístico, a fim de gerar um fonograma que atenda às exigências dos aparelhos de reprodução e gravação. Conversando com o arranjo, mas adentrando em outras searas técnicas, a produção musical muitas vezes tem sido fundida à composição, dando um lugar de autoria às pessoas que produzem e, portanto, pensam além da letra e música, trabalhando timbres, efeitos, aprimoramentos acústicos, equipamentos e formas de gravação (Rubin, 2023).

Quanto à letra da canção, podemos conversar com a tradição de versificação ocidental, remontando à música sacra e posteriormente ao movimento do trovadorismo, como já informado no breve panorama histórico. A letra da canção pode surgir de um poema, como quando Fagner musicou Florbela Espanca e Cecília Meireles; pode surgir da melodia, como

acontece nas canções de Guinga, por exemplo, que envia a melodia pronta aos seus letristas; e pode ser criada e pensada juntamente à música, como acontece com muitas das canções populares e com todas as canções que serão apresentadas no presente trabalho.

A letra da canção situa-se entre a palavra cantada e a palavra falada. Diferentemente da ópera, em que o conteúdo sonoro é priorizado (Vivès, 2012), na canção, a letra aparece em primeiro plano. É importante frisar que a dimensão poética da letra depende, também, do gênero musical que estamos abordando, mas não está necessariamente presa a ele: a música popular brasileira, por exemplo, tem importantes poetas como letristas, assim como também há, na música popular que não é lida como MPB, grandes poetas bem como pessoas que optam por uma escrita mais “literal” da realidade, com letras que descrevem cenas, como no sertanejo e no funk e suas interessantes narrativas imagéticas (Faour, 2020).

3.4 Canção, voz e cultura

Como já conversado a partir da obra de Boulez, a música surge junto à palavra nas sociedades mais antigas, principalmente em ritos voltados à espiritualidade. O lugar das invocações ao divino, de Didier-Weill a Lévi-Strauss, dos Tincoãs a Aline Barros, estão ligados ao laço social e ao divertimento coletivo nas mais variadas culturas. E é assim que, servindo-se de termos da música, como sonata, tocata, fuga, cânon, entre outros, Lévi-Strauss rege uma antropologia repleta de musicalidade, fazendo uma leitura de categorias empíricas que se tornam, “sempre a partir do ponto de vista de uma cultura particular, podem servir como ferramentas conceituais para isolar noções abstratas” (Lévi-Strauss, 2021, p. 20). Ora, nada melhor do que a música para pensar a abstração que uma cultura é capaz de produzir. Inclusive, nessa leitura formalista-musical da cultura, o antropólogo coloca Wagner, Beethoven e Bach como compositores, respectivamente, do mito, da mensagem e do código, discussão desenvolvida no trabalho de Melo (2014).

No entanto, a música instrumental com a finalidade “utilitária” de acompanhar a letra no caso de algumas civilizações antigas, é, segundo Boulez, uma espera pela vocalidade (Boulez, 2013, p. 151-152). Certamente a imbricação dos cânticos mais antigos não parecia dar espaço à autonomia musical, mas aqui, como a canção, nosso objeto, depende da voz humana para existir (enquanto a inteligência artificial não nos substituir, certamente), seguimos na trilha de investigar essa relação entre música, canção e oralidade (ou vocalidade).

Paul Zumthor, ao falar dos estudos medievais sobre a voz, dá destaque ao “fenômeno da voz humana, dimensão do texto poético, determinada ao mesmo tempo no plano físico, psíquico e socio-cultural” (Zumthor, 2001, p.18), e se aprofunda num estudo da oralidade das tradições poéticas. Essa oralidade, que outrora foi negligenciada pela academia, é tida como lugar de

ressonância do pensamento de uma época e dotada de funções próprias, para além da significação pura do texto.

Zumthor indica sua preferência pelo termo vocalidade para pensar a historicidade da voz enquanto portadora da linguagem. No texto poético, e aí ouso expandir para o texto da canção, a letra, a voz se metamorfoseia de acordo com as circunstâncias, daí a importância de “pressupor as perguntas a que a obra respondia em seu tempo, antes daquelas que lhe fazemos hoje” (Zumthor, 2001, p. 23). Assim, lembramos de Mário de Andrade novamente, quando dá o devido respeito ao modo de dizer de cada povo e seu potencial surgimento na música:

A fala dum povo é porventura, mais que a própria linguagem, a melhor característica, a mais íntima realidade se não da sua maneira de pensar, pelo menos da sua maneira de expressão verbal. É a luta perene entre o chamado erro de gramática e a verdade. No papel um pronome poderá estar mal colocado, na fala nunca (Andrade, 2022, p. 89).

Portanto, há a canção diante da sociedade: ela passa de sujeito a sujeito, se transmite enquanto se transforma e revela o contexto de sua época e de seus autores. Converso aqui com perspectiva historiográfica de Moraes (2000), que nos lembra que a canção tem em si uma complexidade diferente da música instrumental, por exemplo, devido ao seu contato privilegiado com a subjetividade:

Por tratar-se de um material marcado por objetivos essencialmente estéticos e artísticos, destinado à fruição pessoal e/ou coletiva, a canção também assume inevitavelmente a singularidade e características especiais próprias do autor e de seu universo cultural. Além disso, geralmente uma nova leitura é realizada pelo intérprete/instrumentista. E, finalmente, o receptor faz sua (re)leitura da obra, às vezes trilhando caminhos inesperados para o criador (Moraes, 2000, p. 211).

Do subjetivo ao coletivo, como bem resume Avril, “o que chama a atenção é como a arte musical atrelada à palavra, pelas letras das canções, se coloca à disposição da cultura para indicar, transmitir, invocar e cunhar novas possibilidades de amarrações” (Avril, 2021, p. 18). Essas amarrações são, no sentido lacaniano do termo, formas de estar no mundo, incluindo aí questões de raça, classe e gênero, mas não só: trazendo à tona as possibilidades que os sujeitos inventam diante de suas questões, respostas, desejos e eventos traumáticos por exemplo. Lembro-me, ao passar por essa via, das duas teses de José Miguel Wisnik no seu ensaio *A Gaia Ciência*, quando postula primeiramente que no Brasil o saber poético musical a partir da bossa nova foi uma refinada educação sentimental do povo e, em seguida, demarca o quanto a canção no Brasil estaria à serviço da palavra, “perguntando à língua o que ela quer, o que ela pode” (Wisnik, 2004, p. 31).

Wisnik fala que a canção promoveu uma educação sentimental do povo, assim como dá lugar prioritário à palavra e suas possibilidades de sentido e de sonoridade, havendo, em consequência, um gaio saber que poderia ser relacionado ao saber dos trovadores e à gaia ciência nietzschiana. Para além da entoação, a música, especialmente a popular, pode ajudar a carregar palavras e conceitos que de outra forma não seriam tão bem transmitidos ao público. É seguindo essa trilha que José Miguel Wisnik indica que a chamada MPB, música popular brasileira, principalmente a partir da bossa nova, carrega uma tradição de expressar e refletir o Brasil, ultrapassando as fronteiras das universidades e dos intelectuais e chegando às ondas de rádio. A utopia da bossa nova e seus elementos de modernização, harmonização e elaboração do trabalho com a síncope, por exemplo, se apresentaram como uma nova possibilidade de escutar o Brasil e serviram de inspiração, ou mesmo estopim, para movimentos diversos como a *Tropicália* e o *Clube da Esquina* (Wisnik, 2004, p. 16-18). Essa proposta, apesar de sua evidente validade e estofo intelectual, certamente traz consigo alguns vieses que ousamos discutir em um momento posterior, afinal, todo autor tem seus recortes de tempo, espaço, como também de classe social, e postular que a Bossa Nova pensou o Brasil é ignorar os diversos Brasis que se desenvolveram independentemente da indústria cultural da classe média sudestina e se pensaram e cantaram de outros modos, com outros sotaques e referências estéticas.

Isso nos leva a pensar nas formas de transmissão e execução da canção, ou seja, pela voz, inicialmente, e depois pelo fonograma. Falar de voz é falar de corpos, histórias, lugares, identidades e transmissões de conhecimento que passam pela escuta e suas lacunas. A canção descende em partes da cultura europeia do trovadorismo e, apesar da distância cronológica, ainda podemos pensar nessa dimensão do texto poético que é a voz, “determinada ao mesmo tempo no plano físico, psíquico e socio-cultural” (Zumthor, 2001, p.18).

Zumthor (2001) nos indica, ao escutar os textos medievais para além da sua escrita, que “fica a onipresença da voz, participando, em sua plena materialidade, da significância do texto e a partir daí modificando, de alguma maneira, as regras de nossa leitura” (Zumthor, 2001, p. 20). Tal onipresença faz com que, em vez de perguntar à obra o que queremos saber, busquemos quais as perguntas que ela respondia em seu tempo: já aqui, busco expandir e pensar também quais as perguntas que a obra traz sobre sua feitura e sobre a psicanálise, para além de quais perguntas ela estaria respondendo. Observem que o uso do termo voz é para pensarmos além do oral, dado que a voz é o que há de material na entoação. Mais adiante em sua obra, Zumthor aponta a necessidade de uma desalienação crítica quando pensamos em literatura, trazendo a devida relevância à produção oral e vocal e seu potencial de significação e questionamento (Zumthor, 2018). Pensar a canção seria, também, portanto, pensar a vocalidade como uma

instância de produção e reprodução de saber, um saber que muitas vezes não se sabe, bem próximo ao que se diz sobre o saber inconsciente. Escutar a voz que constrói a canção, atravessando e dialogando a letra e seu texto escrito, é também escutar a constituição dos sujeitos diante da cultura, com seus sotaques, ritmos e silêncios.

Nessa escuta do contexto social, é preciso observar também a influência da tecnologia como meio de transmissão, sendo que a escuta hoje pode ser promovida desde uma performance ao vivo até o uso de plataformas digitais diversas. A mediação eletrônica dos nossos tempos fixa tanto a voz quanto a imagem, tornando-as cada vez mais abstratas e desprovidas de um corpo. Indo muito além da reprodutibilidade técnica, atualmente, lidamos com uma facilidade de produzir, armazenar e reproduzir som, que Zumthor discute a abstração vocal e as fabricações eletrônicas como formas de produção de voz que ultrapassam os estudos sobre vocalidade e corpo aos quais estamos acostumados. A gravação da voz tira-lhe o corpo, mas empresta-lhe o tempo: já não trabalhamos com a fugacidade do canto há muitas décadas e isso certamente transforma o nosso modo de escutar, abolindo, consequentemente, a espacialidade e sua acústica quando escutamos os fonogramas comprimidos, editados e reproduzidos incessantemente. Tal abolição da espacialidade e do tempo agora é acompanhada pela abolição do corpo como origem da voz, já que estamos na era da inteligência artificial e da voz fabricada (Zumthor, 2018, p. 8 e 9).

Gilberto Gil, em sua canção *Cérebro Eletrônico* (1969), certamente já discutia o lugar dessas tecnologias e sua limitação em relação a sentimentos humanos e à morte, assim como Pitty lançou os imperativos sociais em relação à tecnologia em seu *Admirável Chip Novo* (2004). Em diálogo com essa tradição, compus em 2020 e lancei em 2021 a canção *AlgorID* (2021), que fala dos algoritmos e suas selvagerias eletrônicas misteriosas à maioria da população, mas também tão hábeis em manipular massas e compreender comportamentos virtuais a fim de gerar dados para propaganda e comércio. O avanço da tecnologia parece deslocar a produção artística de sua raiz essencialmente humana e se serve da criatividade registrada na internet para metabolizá-la como dado e criar monstros de Frankenstein a partir da inteligência artificial. Esse mesmo avanço também democratiza modos de produção, repertórios e técnicas. As reverberações disso nos sujeitos e seus modos de participar da canção certamente serão temas para psicanalistas e cancionistas de um futuro cada vez mais próximo.

3.5 A música da Psicanálise: Ttempo de Ver

*Minha mãe que falou: Minha voz vem da mulher
Minha voz veio de lá, de quem me gerou.
Quem explica o cantor, Quem entende essa voz,*

*Sem as vozes que ele traz do interior?*⁹

A feminina voz do cantor, de Fernando Brant e
Milton Nascimento

Trabalhar com canção popular no Brasil é transmitir um dizer do mal-estar na civilização, mas também escutar das alegrias e das invenções em direção à vida que os sujeitos traçam. É uma forma de pensar na emancipação e fazer ouvir questões sociais, mas também uma revelação das mazelas e dos afetos que permeiam a sociedade e saem pela voz, muito além e aquém dos consultórios. No entanto, a psicanálise pode ser uma ferramenta importante de ser ouvida na canção e pela canção. No laboratório do psicanalista, como escreve Marco Antonio Coutinho Jorge, “ciência e arte são requisitadas, conhecimento e ousadia precisam se dar as mãos e o real da experiência analítica demanda do analista discernimento sobre o grau de experimentação — maior ou menor, mas sempre presente — que lhe é exigido” (Jorge, 2022, p. 17). Sigamos, então, por um pouco do histórico e alguns dos termos fundamentais para discutirmos psicanálise nos processos criativos da canção.

Sendo a psicanálise um campo de saber que coloca em questão a verdade do sujeito em vez do sujeito da verdade, este baseado no conhecimento gerado de modo cartesiano, ela pode ser uma ferramenta importante para tratarmos dos processos inconscientes que atravessam o fazer da canção (Maranhão, 2020). Essa “ciência do singular”, conversa tanto com a arte quanto com a ciência (Jorge, 2022, p. 44). Ao surgir como uma resposta da cultura ao que se instalava na Europa no final do século XIX e início do século XX, com a repressão sexual cristã e a moral burguesa gerando adoecimento psíquico nos sujeitos, a psicanálise se estabelece quando o inconsciente é escutado através da fala das histéricas que Freud tratava, fazendo sua construção a partir de referências literárias e da clínica, mantendo-se como algo irredutível que, longe de ser irracional, possui uma lógica própria (Garcia-Roza, 2009, p. 23-24).

Sigmund Freud, um Vienense do século XIX, certamente era mais musical do que conscientemente afirmava em seus escritos (Freud, 1987), afinal, além de ter vivido na capital europeia da música de concerto, há relatos de que gostava de algumas óperas, sonhava com acalantos e tinha apreço por Mozart. Para além disso, vale lembrar que Freud, em agosto de 1910, encontra-se com Mahler na Holanda, com quem estabelece uma conversa inicialmente ríspida, mas que surte efeitos importantes no compositor que viria a falecer pouco mais de um ano depois. A impressão que Freud tem a respeito de Mahler é muito forte, indicando que o compositor captava muito facilmente o modo de fazer psicanalítico. Padecendo de uma neurose obsessiva, Mahler tinha problemas no casamento que aparentemente foram discutidos com

Freud e desembocaram na dedicatória de sua oitava sinfonia à sua esposa. A *Sinfonia No 8 em Mí Bemol Maior* é chamada de *Sinfonia dos Mil*, pela grande quantidade de músicos exigida para a sua execução, e foi a primeira obra sinfônica a ter elementos vocais durante toda a sua execução. Sua concepção foi iniciada em 1906, antes da análise de Mahler e após um período de bloqueio criativo do compositor, mas sua publicação e execução se deu em 12 de setembro de 1910, um mês após o encontro entre Mahler e Freud (Duarte, 2017). Essa obra começou com quatro movimentos, tendo, posteriormente, os três últimos substituídos por uma cantata baseada na cena final do Fausto de Goethe, em que o feminino eterno e infinito surge como uma redenção em tom épico e vigoroso. Trago essa anedota enquanto escuto esse coro e penso: Além de ser fato estabelecido que o escritor favorito de Freud era Goethe, vemos aqui que Mahler, contemporâneo e analisando de Sigmund, fez cantar a redenção do feminino como uma potência, assim como Freud escutou a voz de uma mulher e percebeu que seria pela fala que a cura se daria. Atravessados e guiados por Emmy Von N e Alma Mahler, outras formas de escutar foram engendradas por esses dois pensadores de seu tempo (*idem*).

Por falar em escutas (e por escutar falas), trago também o papel da voz e da vocalização na formação de uma das noções mais importantes de Freud, a de compulsão à repetição, apresentada em 1920 no *Além do Princípio do Prazer* (Freud, 2010). O brincar das crianças é tido como uma das primeiras ocupações do aparelho psíquico, servindo de base para elaborações importantes e para a criação artística, por exemplo. Numa observação de seu neto, Freud notou que a criança não chorava quando da partida da mãe, mas brincava de “ir embora” (*fort-das*): jogava um carretel do berço, gritando um “o – o – o”, interpretado como a palavra “fort” (foi embora), e depois o puxava e comemorava com um “da” (está aqui). Segundo o autor, o menino “compensava a si mesmo, digamos, ao encenar o desaparecimento e reaparição com os objetos que estavam ao seu alcance” (Freud, 2010, p. 173). Assim, Freud se depara com o mecanismo da repetição, que muitas vezes é visto na clínica, afinal, o analisando, ao não se lembrar do que é reprimido, “é antes levado a repetir o reprimido como vivência atual”. Através do ato e da voz a criança conversa com as próprias questões e “instintos” e repete para elaborar. Mas há um detalhe importante nessa cena de brincadeira. Quem interpreta o som “o – o – o” como Fort [ir embora], além de Freud, é a mãe da criança (Freud, 2010, p. 177). Assim, percebemos a importância do dizer desse outro, o primeiro Outro, na significação do que a criança constrói. Conversamos, assim, com Catão, que nos lembra que a voz é que instaura um laço entre o Outro primordial e o corpo real do infans, que em simultâneo se constitui como objeto da pulsão. Os sujeitos saem do real do ruído à música da voz (Catão, 2011). O ato de brincar é uma fonte importante para as

construções Freudianas e pode também ser pensado em relação aos processos criativos. Freud aponta:

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre ele e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética (Freud, 1908, p. 150).

Entramos, aqui, nas elaborações psicanalíticas sobre a criação da obra de arte. Para Freud, o ato de criar tem que ver com o conceito de sublimação, palavra que nomeia um processo físico-químico em que uma substância vai do estado sólido para o gasoso sem passar pelo estado líquido. Antônima da palavra “deposição” (Ferreira, 2010), sublimação também se refere aos atos de tornar sublime e de purificar. Na psicanálise Freudiana, vemos que no texto *A Pulsão e seus Destinos* (Freud, 1915/2017), o autor estabeleceu quatro mecanismos por onde o pulsional caminharia: reversão, narcisismo, recalque e sublimação. A sublimação foi o termo escolhido por Freud para falar da transformação do pulsional através da estética ou do saber, direcionando essa pulsão ao outro. Em Lacan, diferentemente, a sublimação seria “a elevação de um objeto à dignidade da coisa”, nas palavras do autor. Ela faria um tratamento do gozo na direção de transformar determinadas matérias, num saber-fazer com o vazio, indo além do transbordamento do real (Lucero, 2013; Lacan, 1975)

Ora, se a sonoridade e a brincadeira estão desde os primórdios da nossa formação, a canção parece se situar aí entre o familiar e a elaboração das repetições como um modo de direcionar o real da voz. O refrão e a repetição, como acontece nos mantras, repetem. Na música de concerto, vemos os ritornelos. A repetição, mais-além de Freud, pode se dar para além do gozo? Silvio Ferraz nos indica que o ritornelo, por exemplo, não é o loop, a repetição da matéria sonora; é girar em torno de um centro, trazendo de volta a potência de fazer música (Ferraz, 2018, p. 38-39). O mesmo autor afirma que a canção repete de forma direta, numa recorrência, deixando de jogar com o material composicional. No entanto, podemos ter outro ponto de vista e pensar que na canção a repetição pode ser uma reiteração direta, mas reiterar produz novos estados psíquicos e somáticos, que se deslocam em torno de um centro, de um refrão, de uma ideia, de um motivo (Idem).

Dentre tantas escutas, a partir de Freud e seguindo por Lacan, vemos que a experiência analítica clínica pode servir para falarmos de canção. A clínica psicanalítica parte de uma ética e se constitui a partir de uma lei de não-omissão, que não distingue o cotidiano e o incomum na escuta; e uma lei de não-sistematização, que reconhece a incoerência como condição da experiência, ou seja, atribui significação tanto a fenômenos “absurdos” (sonhos, fantasias,

delírios) quanto aos fenômenos negativos, como os lapsos de linguagem ou de ação (Lacan, 1998, p. 85). Essas duas leis, segundo Lacan, são sintetizadas na noção de associação livre.

A associação livre, que abre as portas do sonho através do discurso, surge de um “vago pressentimento” de Freud que optou por não mais utilizar a hipnose e teve como primeiro fruto a interpretação dos sonhos (Freud, 2012, p. 263). No seu trabalho com as histéricas, Freud percebe que era preciso ouvir mais do que falar enquanto médico neurologista. O notório caso do “deixe-me falar” foi o estopim para essa que até hoje é a regra fundamental da psicanálise, trabalhando com o saber do analisando sobre si. Lacan comenta esse fecundo passo ao reiterar que Freud reconheceu que “dado que a maioria dos fenômenos psíquicos no homem relaciona-se, aparentemente, com uma função de relação social, não há por que excluir a via que, por isso mesmo, abre-lhe o acesso mais comum: a saber, o testemunho do próprio sujeito desses fenômenos” (Lacan, 1998, p. 84). Para Lacan, atravessado pela linguística estrutural, a associação livre funciona e ocorre porque o homem está aprisionado à ordem simbólica e a postulação da autonomia do simbólico é fundamental para podermos compreendê-la (Lacan, 1998, p. 56) Inclusive, no seu Seminário sobre A Carta Roubada, pontua que a associação dita livre não é isenta de uma sobredeterminação, ou da determinação simbólica.

Já quando Lacan delimita os quatro conceitos fundamentais da psicanálise – inconsciente, repetição, transferência e pulsão – toma essa última como fundamento para pensar a divisão do sujeito a partir da dialética hegeliana, culminando no desenvolvimento do conceito de *objeto a* (Lacan, 1985, p. 229). Essa divisão do sujeito ocorre quando, ao se inscrever no campo do Outro, da linguagem, ele é atravessado pelo tesouro dos significantes, mas dessa operação restará um resíduo, anterior ao campo simbólico (das palavras, dos significantes): *o objeto a*. A partir dessa relação com o Outro que constitui um sujeito, surgirá, portanto, a falta, que faz com que sejamos desejantes (Viola, 2009).

No entanto, isso que resta da entrada no campo do outro gera os 4 objetos a que Lacan vai desenvolver em seu seminário: Os seios, as fezes, o olhar e a voz. Aqui, nos interessa pensar sobre como a voz e o *objeto a* se relacionariam no nível do desejo. A voz na psicanálise não é a matéria sonora em si, ela é o meio pelo qual o desejo do Outro é manifesto, logo, é também a manifestação do desejo do sujeito. A palavra, o simbólico, ocultam a materialidade da voz, permitindo que o sujeito advenha na sua divisão (Viola, 2009; Lacan, 1985).

Antes mesmo da entrada na linguagem entramos nas sonoridades (ou somos por elas atravessados). Essa entrada na linguagem é pensada por Alain Didier-Weill em seus clássicos trabalhos sobre psicanálise e música e se daria pela invocação, constituída primeiramente numa afirmação primordial vindia da musicalidade materna que origina o traço unário a partir do qual

o sujeito compreenderá a presença e a significação (Didier-Weil, 1999). A criança é capturada pela prosódia materna antes de entender o fonema. Lacan destaca a invocação:

Esse é o processo da invocação. Essa palavra quer dizer que eu apelo para a voz, isto é, para aquilo que sustenta a fala. Não para a fala, mas para o sujeito como portador dela, e é por isso que, nesse ponto, encontro-me no plano do que há pouco chamei de nível personalista (Lacan, 1999, p. 158).

Essas noções a respeito de voz e constituição do sujeito em relação a um Outro são estabelecidas por Lacan e esquematizadas no grafo do desejo, um importante dispositivo de transmissão da clínica sobre o qual falaremos mais a fundo na discussão desse trabalho. Construindo o grafo, no seminário 6, Lacan destaca:

Quando digo que sabe falar, quero dizer que, no nível da segunda etapa do esquema, há algo que vai além da captura na linguagem. Há, propriamente falando, relação com o Outro, na medida em que há apelo ao Outro como presença, presença sobre fundo de ausência. É o momento assinalado do *Fort-da*, que tanto impressionou Freud numa data que podemos fixar em 1915, quando foi convocado por um de seus netos, que viria a se tornar ele próprio psicanalista (Lacan, 2016, p. 23).

No livro *A voz do Eco*, de Erik Porge, o seu autointitulado desafinado autor lembra que o sonoro é uma imaginarização da voz, daí as diversas experiências de estranhamento com a voz pelas quais os indivíduos passam, apesar de sua presença tão marcada (Porge, 2014, p. 14). Erik aposta naquilo que é invocante para a constituição do sujeito: Fala sobre o Estádio do Eco, dotado de três tempos, onde primeiro o sujeito ouve, depois é ouvido, e então se faz ouvir, formando o estádio do Eco (*Idem*). Esse “devir acústico” (Santos, 2018) na constituição psíquica não passou despercebido pelo fazer dos poetas e cancionistas. Podemos ver evocações próximas a essa construção em canções tais como *A feminina voz do cantor*, com letra de Fernando Brant e música de Milton Nascimento. A percepção desse primeiro outro (que geralmente é, de fato, uma mulher) como fundamental para a inserção da criança no mundo simbólico é trazida na ideia da voz do cantor repetir a voz da mãe, estando implícito aí, também, o papel do acalanto. Outra canção, por sua vez, faz um percurso diferente, como indica Maranhão (2022). Em *Autoacalanto*, de Caetano Veloso, a criança faz como fizera o neto de Freud e seu *fort-das*, cantando para se acalmar sozinha. Esse autoacalanto possivelmente deriva de outros acalantos que foram recebidos e a descoberta da criança da sua possibilidade de cantar e se acalmar nos enuncia e convoca a escutar como a voz e o canto são fatores fundamentais (dentre muitos outros) da experiência humana (Maranhão, 2018, p. 40).

Entre corpo e psique, a canção parece próxima do pulsional, por isso retornamos ao instante em que Lacan trabalhou com o conceito de voz como objeto da pulsão, depois explorado por outros teóricos. O psicanalista indica:

Não imaginam que as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer. Esse dizer, para que ressoe, para que console, outra palavra do *sinthoma masdaquino*, é preciso que o corpo lhe seja sensível. É um fato que ele o é. Porque o corpo tem alguns orifícios, dos quais o mais importante é o ouvido, porque ele não pode se tapar, se cerrar, se fechar. É por esse viés que, no corpo, responde o que chamei de voz (Lacan, 2007, p. 18).

Desde o pulso do coração materno até o pulsar dos movimentos dos órgãos, há uma rítmica inerente à vida. Recordo-me do livro *Enclausurado*, de Ian McEwan, em que uma criança narra, desde o útero da mãe, acontecimentos vários que chegam através dos sons e do cordão umbilical. Ilustrativo e referenciado no *Hamlet* de Shakespeare (que ecoa o *Édipo Rei* de Sófocles), as cenas do livro são pintadas por uma escuta constante, derivada desse orifício sem pálpebras que é o ouvido e das vibrações que transpassam o corpo materno (McEwan, 2016).

No texto *A Terceira*, Lacan fala sobre a interpretação analítica como um jogo com a equivocidade, para além do significado, operando em *lalingua* (Lacan, 2023). *Lalingua*, uma musicalidade que resta sob a fala. Na galáxia de *lalingua*, como diria Haroldo de Campos (1995), pode-se mudar a posição subjetiva e propiciar novos enlaçamentos, por isso a criação poética com o objeto voz, na música, é também vista como uma forma de subjetivação (Avril, 2022). É nesse navio, dos mares da inconsciência à ilha da teoria, que vamos navegar.

3.6 A música na Psicanálise: Tempo de (In)compreender

Olha, o mar não tem cabelos que a gente possa agarrar.

Timoneiro, de Hermínio de Carvalho e Paulinho
da Viola

Acontece que “a experiência da música é profundamente involuntária. É simultaneamente que a voz é produzida e ouvida” (Rocha, 2008, p. 66). A voz insere na linguagem mas também resguarda o supereu (Assis, 2019) e chama para o real, como no canto das sereias. Ela ressurge no imperativo de gozo e na alucinação auditiva, por exemplo. O ato de Orfeu, decidindo cantar para não enlouquecer com o real da voz, nos serve de bússola (Vivès, 2007). Ora, é nessa encruzilhada que concordamos que “a música é um espantalho sonoro. Assim é, para os pássaros, o canto dos pássaros” (Rocha, 2008, p. 25). O corpo humano, uma flauta, uma caixa de ressonância, representa seus vazios, torna-se um falasser, um ser de fala (Alves, 2021), mas

também um ser de canto, para suportar a audição, “única experiência sensível da ubiquidade” (Quignard, 1999, p. 67). Quando componho, navego, pois “a prática da invenção é uma navegação” (Lima, 2012). Quando escrevo, enquanto cantor, também me coloco a partir de uma musicalidade, afinal, a pulsão invocante é um elemento que move a escritura (Zular, 2012). E escrever uma revisão de literatura é uma escrita em coro.

Diversos trabalhos no Brasil trouxeram essa intimidade entre a composição e a psicanálise. Sekeff, ao discutir música como estética de subjetivação, instaura uma conversa entre Beethoven e Freud. A autora observa é que, embora sem se voltar especificamente para uma investigação musical, Freud infere que movimentos constitutivos do discurso musical envolve “marcas” particulares do sujeito, o que significa dizer, trazem alguma coisa do inconsciente que se presentifica no chamado estilo próprio do compositor (Sekeff, 2009, p. 21). A música é para ela uma forma de subjetivação que possibilita que a singularidade do sujeito seja inscrita na cultura. O inconsciente, sendo lugar da realidade psíquica, possibilitaria, então, uma forma de pensamento que não a racional ou reflexiva, podendo localizar aí o pensamento musical (Idem, p. 95-96).

Sekeff propõe, por outro lado, que o inconsciente se manifesta na música a partir da relação transferencial entre criador e receptor e isso se daria em duas dimensões: “Na ressonância que ela (música) produz no ouvinte, e nos traços que marcando o estilo do compositor ali permanecem” (Sekeff, p. 100). Já Tavares (2014) propõe uma metapsicologia do objeto sonoro-musical, estudando a estruturação do psiquismo pela via musical e pensando o inconsciente em sua dimensão musical-invocante. Colocando a música como uma forma de expressão singular, o autor indica que a musicalidade é entendida como processo de subjetivação e possibilidade de criação a partir da falta-a-ser e que independe de formação musical (Tavares, 2014).

Sanches, em seu *Ensaio sobre um infinito* (2013), que conta com uma interessante entrevista de André Abujamra, indica que na música haveria uma espécie de culto ao oculto, um secreto que comunica e faz a pulsão soar em ato. Para o autor, a composição da música está vinculada ao horizonte de sua época (Sanches, 2013). Da mesma forma, Maranhão (2022) trabalha com o rap e dialoga com Maria Rita Kehl ao trazer o campo identificatório da população negra e periférica instaurado pelo rap a partir de uma noção de fraternidade (Maranhão, 2022, p. 30).

Certamente esse pensamento psicanalítico sobre a canção conversa com Safatle, apesar do autor ter sua formação e teorização mais voltadas para a música de concerto. Safatle (2006) nos indica que a obra de arte pode ser abordada pela psicanálise sem ser descharacterizada, pois disponibiliza por si só figurações para problemas gerais de subjetivação. Isso é um mais além da

subjetivação dada através da voz e da pulsão invocante. É uma forma de expressar o quanto a experiência estética pode ser civilizatória, no bom sentido do termo, não no sentido colonial.

Safatle dá um passo além do texto clássico de 2006 sobre John Cage e nos brinda com o *Em um com o impulso* (2022) para falar da psicanálise da forma musical e da constituição histórica da autonomia estética, dialogando com Adorno. Entre partituras e conceitos filosóficos, destaco a corporeidade que atravessa a musicalidade:

Essa inscrição da corporeidade em um processo de produção de sons é uma forma importante de desvelamento da existência de certa expressão corporal resultante de uma verdadeira “disciplina de artista”, ligada a um trabalho sobre si que faz do corpo o campo de desdobramento daquilo que Ligeti chama de “conceitos táteis” (Safatle, 2022, p. 196).

A corporeidade envolvida na música atravessa a performance, a composição e a escuta e carrega consigo alguns enigmas. Mas como diria Silvio Ferraz, “não se trata de responder perguntas, mas dialogar” (Ferraz, 2018). Há, em diversos gêneros, uma presentificação do corpo por meio da voz que nos parece interessante e Maranhão (2022), numa conversa com Zumthor, nos lembra que a voz parte de um corpo para outro corpo (Maranhão, 2022, p. 32). Muito além da divisão cartesiana entre intelectual e afetivo, lembramos com Maranhão (2022) e Ayres (2014) que o afeto é indissociável do pensamento e o corpo é afetado por ter nele a incidência do significante. O afeto do corpo, e o corpo, contam na transferência da escuta bem como na criação musical. Dentre muitos afetos, Lacan (1974/2003, p. 525) coloca o gaio saber dos trovadores como alegria oposta à tristeza do sujeito que abandona seu desejo (Maranhão, p. 61). Seja na tensão árabe-trovadoresca (Deplagne, 2010), no Slam do rap ou no eterno diálogo antropofágico da MPB, algo desse gaio saber e desse saber-fazer com a angústia permeia o fazer da canção.

Após esse trajeto rizomático, apesar de pouco Deleuziano, cabe-nos indicar os pontos de estofo, para conversar com o grafo do desejo, da nossa aproximação teórica da composição de canção com a psicanálise. **Partiremos do ultimíssimo Lacan**, em seus últimos 6 seminários, que em alguma medida se une ao primeiríssimo Freud. Nos resta (no melhor sentido do resto) a clínica do fonema, do equívoco, da letra, de lalíngua.

A clínica psicanalítica lacaniana muitas vezes se baseia na “possibilidade de intervir sobre a palavra para dela extrair outra coisa que não o sentido” (Malista, 2021), indo além do deciframento mas muitas vezes nele recaindo, tal como João Gilberto, que emite sílaba por sílaba uma melodia inteira, um intérprete-analista segundo Bernardo Maranhão (Maranhão, 2022, p. 61). Mas há algo para além da linguagem que se desloca e ressurge entre os equívocos na fala, que toca a instância do real sob a qual o sujeito ou falasser aparece sob a condição de uma ficção construída a partir da linguagem (Barroso, 2014; Lacan, 1976).

Malista (2021) ao apontar a voz além do muro simbólico da língua, escande e amarrota Lacan ao falar do lugar da voz na clínica a partir das intervenções que desviam, com palavras-valise, o sintoma ao *sinthome*. O *sinthome* se refere justamente levando a um modo único do sujeito se amarrar na vida, um armengue psíquico, pois esse texto tem muitas palavras em francês, mas o sotaque e o vocabulário são inevitavelmente baianos. Um armengue não significa que o sujeito está estruturalmente mangueado, apenas que encontrou seu próprio modo de se fazer existir enquanto falasser (Lacan, 1975/2007; Araújo, 2023). Lacan já nos indica:

Pourquoi ce *sinthome* ne serait-il pas intentionnel ? Il est un fait que l'*élangue* ... j'écris ça : *é.l.a.n.g.u.e* ... que l'*élangue* s'élargent à se traduire l'une dans l'autre, mais que le seul savoir reste le savoir d'*élangues*, que la parenté ne se traduit pas en *fait*, mais elle n'a de commun que ceci : que les analysants ne parlent que de ça (Lacan, 1976, p. 67).

Por que esse *sinthoma* não seria ele intencional? É um fato que a *língua*... Eu escrevo isto: *é.l.a.n.g.u.e (elágua)* ... que l'*élangue* se estende para traduzir um no outro, mas que o único conhecimento continua sendo o conhecimento *d'élangues*, esse parentesco não se traduz em fato, mas só tem isto em comum: que os analisandos só falam sobre isso (Lacan, 1976, p. 67, tradução nossa).

Tudo nos lembra a língua-elã, elágua, guelã... Esse dizer do sujeito e de sua origem - a partir do seu corp-oral, ora. Ora, a minha origem enquanto autora aparece volta-e-meia nos resultados desse trabalho, com ecos da minha língua materna, como apareceria no trabalho de qualquer compositor. Entramos aqui na galáxia de lalíngua e suas obscenidades, suas obra-cenidades, onde a obra que surge na fala em associação livre deriva da estrutura da língua e suas parentalidades (Campos, 2001; Lacan 1976, p. 65). E assim, entre o Outro e seus lugares, logo escorregamos na amplitude cultural do sotaque, língua fantasma, língua-sintoma, língua que resiste (Masson, 2010) que “contamina as sonoridades”, provoca hibridações, malformações, transformações na língua (Fleischer, 2005, p. 10).

4 RESULTADOS E DISCUSSÕES: PROCESSOS CRIATIVOS DE CANÇÕES À LUZ DA PSICANÁLISE

*Pienso que cada instante sobrevivido al caminar
 Y cada segundo de
 incertidumbre
 Cada momento
 de no saber
 Son la clave exacta de
 este tejido Que ando
 cargando bajo la piel*

Hasta la Raiz, de Natalia Lafourcade e Leonel Garcia Nunes

🔊 ATENÇÃO

- ★ As gravações e rascunhos citados no presente capítulo estão nesse link: [google drive](#)
- ★ Para as canções em suas versões finais, aponte a câmera e acesse o QR Code:



Gosto de falar que tudo que faço tem em si um certo caráter de *procedimento histérico*. Talvez eu tenha inventado esse termo, talvez ele já seja utilizado em algum lugar por aí, mas ele tem a ver com um contraponto à onda de procedimentos estéticos que vivemos atualmente, denunciando que no social a palavra “estética” foi reduzida a apenas uma parte do que representa, dando-lhe uma conotação que aponta mais para uma padronização do que um trabalho em torno dos sentidos, como seria a *aesthesia* da filosofia. Então, trabalhar com um método misto, inverter os vetores e escutar a canção e a composição como possibilidade de formulação teórica, trazer como bandeira o exercício da simplicidade, tudo isso parece mais um de meus procedimentos histéricos, produzindo nas minhas faltas, ecoando saberes, rebelando diante da academia sem dela me desprender (uma *aesthesia* sertânia, com toda a contradição que lhe é inerente). Nessa brincadeira dialética, da dominante à tônica, penso que cada canção aqui, quando elevada à categoria (que inventei também, por pura ousadia) de canção-tese, torna-

se um *procedimento histérico-estético*¹. Deixo a arte, brincadeira infantil produzida a partir de um vazio, ressoando e fazendo furo para que novos cantos ecoem na orquestra do saber.

A apresentação das canções e o relato de seus processos criativos será feita de modo a respeitar o saber que a canção nos apresenta, para além das considerações técnicas, que também acontecerão, mas não são o foco. Nessa esteira, também relato um pouco de como é o meu processo criativo e minha relação com a composição de uma maneira geral. Partindo do pressuposto de que toda lembrança é tanto uma narração como também uma forma de ficção, já que lembramos a partir da nossa própria experiência, o que é necessariamente enviesado, tenho trabalhado a partir das ficções e elaborações que surgem nos relatos da experiência concreta do ato de compor. Além disso, quando se produz uma reflexão sobre a canção, percebemos que é preciso discutir não somente o horizonte do sujeito, com suas referências musicais e seu conhecimento, mas também o horizonte da época em que está inserido, o que nos aproxima em alguns pontos da produção musical e da composição musical para um determinado mercado.

Entre testemunho e transmissão (Aires, 2009), busco transmitir um vazio que ressoa a partir de tensionamentos, do mesmo jeito que faço quando toco meu violão e é o seu oco que faz minha ideia chegar ao outro. Por mais que passemos por um tratamento e teorização à luz da psicanálise, em última instância estamos falando de sublimação, uma forma de transformar o pulsional através da estética e do saber, para Freud (1915/2017). Já para Lacan, a sublimação seria a “elevação de um objeto à dignidade da coisa”, que faz um tratamento do gozo na direção de transformar determinadas matérias, num saber-fazer com o vazio, indo além do transbordamento do real. Posteriormente em seu ensino, Lacan aprofunda a sublimação em relação ao vazio e demonstra como ela opera deixando cair os ideais do gozo fálico. Ao tropeçar na sublimação, deslizamos até uma-a-uma mulher (Metzger, 2014; Lucero, 2013). Somos menos dicionarizados, mais próximos às nu-vens. Letras gasosas ressoando a partir de um fole, resfolegando: seja nas rês da repetição, seja na res cogitans de Descartes, seja na res-posta nunca definitiva de um poema ressignificado.

Sou uma compositora de canções que aprendeu a compor antes de aprender os nomes dos acordes, percurso traçado por muitos cancionistas. Isso me dá, ao mesmo tempo, liberdade e inseguranças, rebeldia e angústias. Componho, em geral, melodia e letra juntamente, para a partir daí imaginar a harmonia. Algumas vezes, no entanto, pego os acordes que já toquei em outro

¹ Numa conversa em sala de aula, a professora Suely Aires brincou com essas sonoridades e trouxe a interessante construção “procedimento hystético”, com o hysteris de histeria como sua raiz. Ora, assim como o procedimento estético que tanto se impõe ao feminino, vemos por essa construção o feminino como procedimento per si.

momento e vou buscando um ritmo, e a partir dessa harmonia insiro uma melodia que pode vir com uma letra já pronta, com fragmentos de letra ou, mais raramente, ser só melodia, sem palavras definidas. Por outro lado, meus ouvidos são ecleticamente eruditos: escutei o nascimento do arrocha na mesma época que já cantarolava clássicos da MPB e me encantava com a obra de Beethoven, Bartók, Debussy e Villa-Lobos. Aprendi música por muito tempo apenas pela sensibilidade, numa busca pelo prazer que desembocou numa certa educação estética, para colocar em termos schillerianos (Schiller, 2002).

A maioria das canções que componho é deixada do jeito que foi feita num primeiro momento, havendo no máximo algumas correções posteriores na letra ou na harmonia. Isso ajuda a feitura deste trabalho, visto que não há grandes distâncias entre os primeiros rascunhos e o produto final. Outro ponto em que esse modo de fazer torna esse trabalho propício é o fato de gravar áudios de todo o processo, já que não escrevo as canções em partitura. Então, tenho os trechos separados, as recolocações, os embaralhamentos, as rasuras e as alterações típicas dos processos criativos para analisar. Apesar de poucas, essas rasuras podem carregar pesos superegóicos e a necessidade de esconder atos falhos, mas também têm a ver com as sonoridades desejadas para as palavras emitidas diante da melodia.

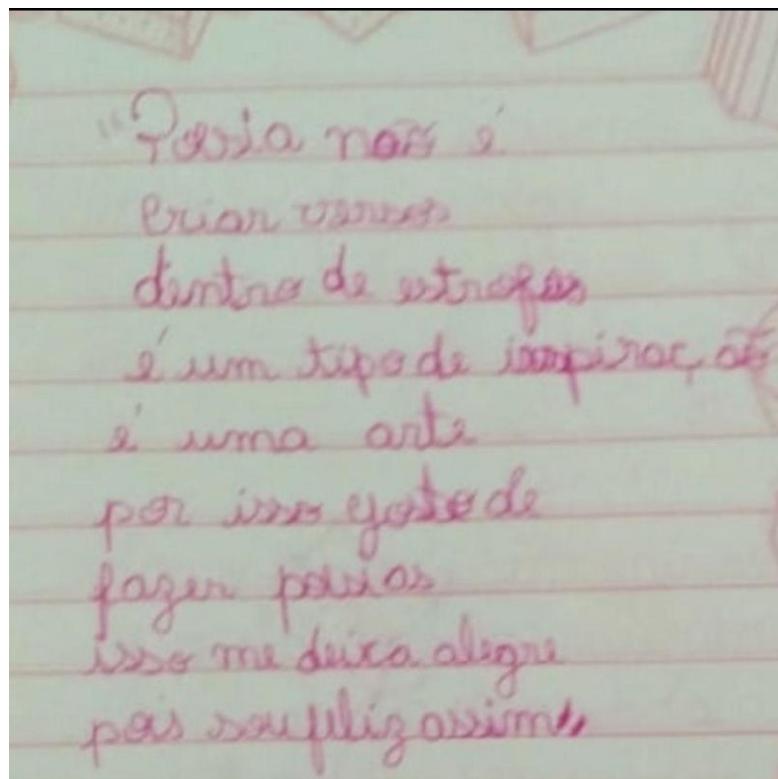
Em outros casos, as canções vieram de uma vez só. Aí, me resta refletir sobre como uma canção surge inteira como fosse um discurso em associação livre, como se estivesse ali o tempo todo processada em segundo plano, talvez. E a partir daí, com muitos ou poucos rascunhos, pretendo me escutar, escutar os atravessamentos da psicanálise e da música, das disciplinas do mestrado, do estágio docêncio, das minhas referências e das coisas que nem sei que estão em mim. Escutar a canção, a obra, com o seu saber, para ver o que nela se instalou do meu inconsciente, do meu percurso em análise e dos meus enigmas que simplesmente deixo ressoar.

Optei por não escrever nenhuma canção especificamente para a pesquisa e sim selecionar, nas canções que fui produzindo no decorrer dos dois primeiros semestres, as que eu acredito que dialogavam com o tema. Faço para preservar em alguma medida a espontaneidade da minha escrita, bem como para testar se as bibliografias e discussões que tive nessas épocas surgiram nas canções sem um planejamento prévio. Isso não significa que não há intencionalidade, mesmo que inconsciente, no modo que tenho composto minhas canções, apesar de ter preservado, felizmente, os mesmos métodos de composição que desenvolvi desde criança. Significa apenas que deixei o meu “discurso canacional” livre e fiz pontuações e recortes de modo a selecionar canções que dissessem da minha relação com a canção e com a psicanálise, focando em especial nas mais simples, que não exigiram um planejamento consciente de sua composição em primeira instância. Essa especificidade estabelecida aqui não significa que uma música de concerto, um

jazz ou um funk não possam também ser analisados à luz da psicanálise, pois todo e qualquer processo criativo pode trazer em si suas rasuras, os atos falhos, os sintomas e as questões do sujeito criador. Escolhi esses dois pontos principalmente por tratar-se de uma pesquisa de mestrado, que precisa ter um recorte muito específico, e pelo meu trabalho ter um certo pioneirismo que já adiciona complexidade o suficiente à discussão nele desenvolvida.

Tenho desde muito cedo interesse nos processos criativos. Quando descobri ser possível escrever sobre a escrita, trabalhar com metalinguagem ou mesmo homenagear a poesia num poema, nunca mais deixei de lado esse costume. A página de “abertura” de meu diário de poemas que fiz quando tinha 9 anos diz sobre isso:

Imagen 1 – Diário de Infância



Fonte: Arquivo pessoal

Penso bastante na obra depois dela feita, o que me acostumou ao “à posteriori” psicanalítico sem nem perceber. Talvez a escolha por estudar os processos criativos em vez de simplesmente escolher um tema, compor e relatar em forma de memorial seja ainda um reflexo desse impacto da música e da poesia pensando a si mesmas e aos seus autores; por mais que lacanianamente não haja metalinguagem, há algo que toca uma verdade mais-além do que é possível dizer. Agora, mesmo com teorias, técnicas e respostas incorporadas, recorro novamente aos seus enigmas como fonte primeira de meu saber-fazer com a vida, um sinthoma, um *armengue*.

4.1 O Eu é um Outro

Essa seção consiste em canções que em parte das suas letras falam do fazer do cantor e da minha relação com tal fazer. Não são canções confessionais, mas são canções que interrogam o caráter enigmático da relação da canção com outros processos subjetivos. Como não estou seguindo uma ordem cronológica, sinalizo a data de composição de cada uma das canções abaixo das respectivas letras. Elas são, respectivamente, “Morte, vida e sonho”, “Açude”, “Solidão das águias” e “Passarinho”.

4.1.1 O Fundo do rio da canção (Canção-tese 1: Morte, vida e sonho)



Morte, vida e sonho

Vim da calada da noite
sou do sereno e da sina
o meu comboio do peito
guia vontade malina
na dança divina do verbo
feita em seu bem dizer

Quero fazer a canção
Que dê um abraço de vida
Que jure reinvenção
Na beira duma partida
para pintar um novo tempo que me leve a você
Eu vi deus chorar numa vitrine esquecida
Perguntei de mim e ele cantou por nós
me lembrou que o que se leva da vida
é a carne pulsante e a pureza na voz
Antes do medo da morte
Eu tive medo da vida

Tive de caçar a sorte
 Nos esgotos da avenida
 E até acenei pra Caronte das brenhas do sertão
 Entre a montanha e o mar
 do fim do mundo à ruína
 tudo aqui é meu lugar
 sou da América latina
 e meu ouro é minha língua feita de reinvenção

Deixa o sol entrar no miolo da mágoa
 Quero ver o fundo do rio da canção
 morte, vida e sonho são da mesma água
 têm voz de criança e olhos de gavião
 Dá vontade de viver bem mais [2x]

(11 de fevereiro de 2023)

Morte, Vida e Sonho foi a primeira canção que decidi costurar neste texto. Essa escolha se deu logo após sua feitura, quando observei que a letra, por mais que falasse de diversos temas, traz em si algumas reflexões sobre minha relação com a pesquisa em canção e voz. À medida que li e escutei seus rascunhos, pude considerar ainda mais essa canção como uma chave para abrir esse caminho. Infelizmente, não consegui encontrar os primeiros rascunhos dela, tendo ficado apenas com uma gravação caseira que fiz pelo computador depois da música “pronta”. O plano inicial da minha pesquisa era o de pensar as influências do sotaque na criação musical, trazendo uma perspectiva quase etnográfica, com o título tagarela de *Lalangues Sertanejas: Uma Encruzilhada Entre A Psicanálise, A Canção Popular e o Sotaque Dos Sertões*. Nesse projeto inicial, me servi de epistemologias descoloniais como o Candomblé como forma de pensar uma metodologia que cruzasse esses saberes sem diluí-los, servindo-me bastante da *Pedagogia das encruzilhadas* (2019) de Luiz Rufino e do *Fogo no mato* (2018) de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino. Esse plano, por mais que tenha mudado, teve seus ecos quando pus em evidência que minhas canções, mesmo que sem intencionalidade consciente, muitas vezes se deslocam para ritmos cantados por pessoas com meu sotaque, ou para letras que têm a ver com um resgate dessas origens geográficas, mesmo tendo referências de lugares e idiomas diversos. Não estou em busca de uma pureza linguística ou de um lugar de fala absoluto, cresci em um mundo

globalizado e tive acesso a outras formas de dizer, mas nesse trabalho, observo que há dizeres antigos e muito peculiares que persistem na minha fala e na minha entoação – e falam de regionalidades mas também de alteridades que são reflexo desse lugar de origem.

Quando compus *Morte, Vida e Sonho*, observei que, para além de possíveis rasuras, eu poderia associar livremente sobre a canção e pensar no que ela dizia de anterior ao produto pronto. Notei, nesses relatos, que as referências que coletamos podem se misturar e se transformar em algo novo, mesmo que inconscientemente. Em *Morte, vida e sonho* havia algo da canção “Hasta la Raíz” de Natalia Lafourcade na harmonia e na melodia simplificada, enquanto, por outro lado, o violão demonstrou um ritmo de xaxado que, na gravação feita enquanto a música estava sendo composta, chegou a um “*tengo lengo tengo*” presente na canção *A Morte do Vaqueiro* de Luiz Gonzaga. Notar a vinda dessas referências de forma espontânea e não planejada foi importante para que se observasse como muitas vezes o que surge como ideia original é uma forma de metabolizar o que chega até cada sujeito através da cultura. A letra, feita quase simultaneamente à melodia, possui questões de prosódia que poderiam ser discutidas posteriormente, mas também fez com que pequenas alterações melódicas fossem realizadas para, de alguma forma, “concordar” com o que estava sendo dito. As partes mais sombrias da letra vão para o mais grave no registro e os trechos em que se fala de voz (“o que se leva da vida é a carne pulsante e a pureza da voz” e “morte, vida e sonho são da mesma água, têm voz de criança e olhos de gavião”) coincidem com essa descida, quase num sentido de aprofundamento, com a canção indo em direção à raiz, *hasta la raiz* (e a minha raiz é uma raiz sertaneja, tão bem ilustrada pela canção de Gonzaga). Essa descida se intensifica nos refrões, nos quais a última frase (“a carne pulsante e a pureza da voz” e “tem voz de criança e olhos de gavião”) em vez de começar com um Fá Maior para ir para o Sol Menor, começa com um Fá menor, acontecendo um empréstimo modal que dá um tom ainda mais denso ao que comento sobre voz na letra. A escolha pelo empréstimo modal foi consciente, visto que adoro o efeito que dá nas músicas. Porém, só percebi muito tempo depois que a letra que vinha tanto no primeiro quanto no segundo momento falava sobre voz. Outro ponto interessante é, ao transcrever para partitura, notar o quanto a repetição de uma mesma nota com variações pequenas se assemelha ao modo que falamos coisas sérias; quando falamos coisas mais alegre e espontaneamente, as alterações melódicas da voz são maiores. Seria o princípio entoativo, tão bem delineado por Tatit, ressoando na minha forma de fazer canção? Ou talvez só uma influência do rap...

Há um trecho cuja letra não carrega significação, apenas sonoridade. Esse trecho brinca com o caráter onomatopeico do “*tengo lengo tengo*” e surgiu de improviso depois que escrevi a letra

por cima da melodia que comecei a criar (e que foi se adaptando à letra). Repito os acordes dos versos e do refrão, mas altero a rítmica do “tengo lengo tengo” original de Gonzaga.

Ritmicamente e na forma como a voz vai se colocando, consigo escutar algo de jazzístico no decorrer da cantoria. Mais do que isso, consigo escutar que a cena descrita em *Morte do Vaqueiro* ressoa na letra da música, que fala de morte, vida e sonho, e transponho essas vocalizações para uma melodia próxima à do verso que compus. A conclusão da coda, dizendo que “dá vontade de viver bem mais”, direcionando-se para regiões mais agudas, parece insistir em elevar a voz apesar da finitude. A vida e o sonho, feitos da mesma água da morte, também podem surgir de um canto triste que lembra uma raiz anterior, geracional. Quando compus essa canção, chorei.

Poderíamos discutir aí, por exemplo, o sotaque como uma língua que resiste (Masson, 2014). Tendo morado em outros lugares, o sotaque de Campo Formoso, minha terra natal, ressurge muito nitidamente nas minhas canções. Lembrando que “a arte parece, então, com seu curioso anacronismo, romper a barreira do tempo e trazer à tona a memória perdida da civilização” (Rocha, 2008, p. 249), me pergunto o quanto as canções preservam modos de dizer diferentes dos que escutamos hoje, servindo como objetos de história individual e memória coletiva.

4.1.2 Um espelho de adivinhar (Canção-tese 2: Açude)

Açude

Era um açude, afago na dor
de menina na solidão
que esperava a vida no portão

Era um espelho de adivinhar
sentimento e invenção
que ensinava o mundo num refrão

Em idas e vindas
viu as coisas findas
ganhando tempo e cor

O medo e a calma
o concreto e a alma
tudo cantou

(10 de março de 2023)

Açude foi uma canção que começou de um improviso ao violão. Assim que comecei a fazer a sequência de acordes inicial, cantarolei junto palavras e uma melodia que aparece por vocalizações com vogais, principalmente. Há 4 gravações do processo dessa canção.

A letra final falará da minha relação com a canção e de como ela surgiu na infância a partir do ócio. Aprendi muito do mundo, da literatura, da cultura, através da canção; ao mesmo tempo, aprendi muito de mim, pude me descobrir e redescobrir, dar sonoridade ao meu entorno, através da composição. A escolha pela palavra açude, uma construção que ajuda a lidar com a quantidade de água disponível, me faz pensar numa necessidade de encontrar água que matasse a sede do desejo de ouvir mais, fazer mais. Para quem tinha que lembrar de encher o tanque de água toda semana a fim de não faltar água depois, um açude parece simbolizar descanso, segurança, um saber-fazer diante das necessidades e dos excessos. Essa escolha não foi consciente e estou interpretando-a agora, à medida que escrevo.

A primeira gravação foi feita assim que me surgiu a ideia de fazer uma música a partir dessa sequência de acordes e dos arpejos. Naquele momento, eu já tinha composto outras músicas e estava sonolenta. É uma primeira gravação basicamente improvisada, mas os acordes me lembram de quando aprendi a tocar *Acabou Chorare*, dos Novos Baianos, inclusive, partindo de um arpejo de Lá Maior que também consigo relacionar à influência de Kate Bush e o arpejo inicial de *Wuthering Heights*. A doçura infantil de Acabou Chorare parece se misturar ao tom sombrio do morro dos ventos uivantes da música de Bush. Ao mesmo tempo, lembro que ao perceber, durante o processo, uma certa similaridade com *Wuthering Heights*, me veio a primeira vocalização juntamente à lembrança dos sons que ouvia, através da telha da minha casa, uivando nas serras da minha cidade natal. Essa lembrança despertou, então, uma letra que me fez rememorar o quanto escutar canções me deslocou de um lugar de precariedade para um oásis, um açude. Podemos ouvir a primeira versão com parte da letra na gravação *Açude 1*.

No último rascunho da música, vemos que a melodia se “assenta”, a voz perde o tom intenso da primeira gravação, para se aproximar de uma cantiga de ninar ou de uma balada. A mudança no andamento e na dinâmica também começa a tomar forma a partir da finalização da letra, mesmo que não tenha pensado nisso conscientemente, e a música se encaminha para um lugar cada vez mais delicado.

Se pensarmos na gênese dessa canção, é interessante trazer a discussão sobre como o texto é quem determinaria a forma que se dará a crítica genética. Willemart nos aponta: “O geneticista

deveria adotar a perspectiva psicanalítica e pesquisar o manuscrito, não historicamente, como se houvesse uma evolução linear, mas a partir da versão publicada que imprime sua lógica ao que vem antes” (Willemart, 2005, p. 80). Tento aplicar esse mesmo princípio à melodia, interpretando os primeiros rascunhos a partir da última versão de rascunho da música.

Nesse sentido, se ouvirmos a última versão da música, vemos que alguns “excessos” melódicos foram sendo aparados à medida que a letra foi se estabelecendo. Essa última versão não tem vocalizações no seu início e carrega uma letra sintética, da qual alguns versos já escritos sequer foram musicados, já que senti que não havia necessidade de dizer mais (de onde vem esse sentimento, não sei dizer ao certo – enigmas da composição). No entanto, as entoações da primeira gravação têm quase um aboio em seu início, que desemboca na palavra açude, palavra que se estabelece como título da canção. Esse “aboio” me lembra muito diretamente a infância, mesmo que meu contexto não fosse totalmente rural, pois mesmo nas ruas da cidade e nas conversas com meus parentes, algo desse tipo de entoação sempre surgia. Volta e meia poderíamos escutar alguém levando bois pelo meio da cidade, bem como canções que carregam essa forma de impostação vocal. Também identifico, entre os “lararás”, algumas palavras soltas como: “era um açude, uma outra dimensão”; “à espera de som”; “como se fosse um”. Na segunda gravação, o toque do violão adquire um pouco mais de sutileza, como se estivesse se encaminhando ao que seria o último momento da feitura dessa canção. Essa segunda gravação tem apenas a primeira parte da letra.

Quando Willemart fala que “a escritura se assemelha à análise: esvaziar os significantes que incomodam o desejo do autor” (Willemart, 2005, p.71), acredito que no caso em questão a sedimentação daquele sentimento na letra fez com que ele tivesse vazão para além da melodia. Citando Valéry, não deixo de notar “a importância da relação entre a gênese de um texto e a arqueologia do sentimento” (Valéry apud Willemart 2005, p. 71). A melodia se organiza gradualmente em torno da letra, assim como o sentimento mais intenso se desfaz à medida que elaboro minha própria relação com a canção através da composição. Já tinha, certamente, pensado sobre esse tema na minha análise, mas nunca tinha relacionado a canção aos dias que passava sentada no portão, numa espécie de espera de que algo acontecesse e, ao mesmo tempo, tendo no ócio uma chance de criar. Ainda citando Valéry, vale a pena ressaltar que “todo um trabalho se faz em nós sem nosso conhecimento [...] nosso estado consciente é um quarto que arrumam em nossa ausência” (Idem). Só agora, enquanto escrevo, que a letra começa com “Era um”, quase um “era uma vez”: uma espécie de história infantil.

Já a letra da segunda parte, em que falo “em idas e vindas”, conversa com a harmonia, que faz um movimento de ir e vir entre os acordes de G#m7 e A7M, acordes que estão muito

próximos, com as suas tônicas a um semitom de distância. Ora, eram idas e vindas curtas, de fato, as da infância e as da canção. Da mesma forma, depois das coisas findas, do concreto e da alma, concluo que tudo cantou, e aí, sim, entra novamente um rascunho de vocalização sem palavra alguma, apenas um canto, um uivo. Essa escolha estrutural, de colocar a vocalização para o final, não foi planejada, surgiu naturalmente após a escrita desses versos finais. É como se depois de dizer com a letra, eu precisasse dizer mais além da palavra, voltar a um lugar mais antigo da relação com a música. Tanto que até cortei, lacanianamente, o restante da letra que comecei a escrever, que começava a adotar um tom pessimista, que sempre dá um jeito de emergir nas minhas composições.

4.1.3 Retorna ao lugar de onde partiu (Canção-tese 3: A solidão das águias)

A Solidão das Águias

Eu preciso te falar da solidão das águias
 Olhando lá de longe um belo colibri
 Querendo que na montanha haja joão-de-barro
 Pedindo ao louva-deus pra lhe dizer das águas

Eu preciso te falar da solidão do voo
 Com asas sempre abertas sem saber do abraço
 E olhos sempre atentos à cegueira da luz
 Tomando conta do deserto e de seus azuis

Eu preciso te falar da solidão da asa
 Que retorna ao lugar de onde partiu
 Enquanto os pássaros migram
 Enquanto as folhas caem
 E todo céu anoitece
 Num horizonte vazio

Por isso vou falar da solidão das águias
 Vendo o tempo correr na dimensão das nuvens
 Tecendo esconderijos a céu aberto
 Enquanto aguardam o voo rasante
 Rasgar a sina

E a cantoria de rapina chegar mais perto
E a cantoria de rapina chegar mais perto

(20 de novembro de 2023)

Na análise do processo criativo dessa canção, também proponho pensar as relações entre música e regionalidades, falando sobre a música nordestina, o sotaque como língua fantasma e os seus atravessamentos na forma de compor uma canção. O primeiro rascunho da melodia vem quando reencontro uma anotação digital que fiz de uma ideia que talvez servisse para um futuro poema. Revi essa nota e achei bonita, então quis musicá-la. As primeiras gravações demonstram a tentativa de improviso melódico diante desses versos. Optei, depois, por “enxugar” a letra e a melodia, transcrevendo para o papel a letra numa nova organização. Após ler a letra inicial e notar a escolha da repetição da primeira frase nas 3 primeiras estrofes, noto que há também uma repetição do motivo melódico que carrega o “eu preciso te falar”, em conjunto com a letra. Apesar de não ser consciente, essa decisão me parece seguir uma lógica já bem estabelecida no cancioneiro popular, de associar uma parte da letra a um motivo melódico, favorecendo a familiaridade bem como a memorização da canção.

4.1.4 Mas fez seu ninho de invenção (Canção-Tese 4: Passarinho)



Passarinho²

eu te
inventei, ó,
azulão, para
aprender
uma razão

² O arranjo final de violão, com essa batida de coração no corpo do instrumento, foi feito por Lucas Oliveira.

eu te

inventei ó,

bem-te-vi

para aprender a

existir

era uma tarde de sábado

quando o teu silêncio

se apossou de mim

fui buscar o teu abraço

mas tudo que tive

foi uma pena sem fim...

eu era um passarinho

que precisava de

alguém pra me ouvir

cantar

eu era um passarinho

que precisava de um

ninho antes de saber

voar sozinho

sofreu,

sofreu,

sofreu,

o passarinho

sem

direção

sofreu,

sofreu,

sofreu,

mas fez seu ninho

de invenção

sofreu,
sofreu
sofreu,
o passarinho
sem direção

sofreu,
sofreu,
sofreu,
mas fez seu ninho
numa canção

(28 de agosto de 2022)

Uma das primeiras canções que compus nesses últimos dois anos, *Passarinho* veio “inteira”, depois de uma sessão de análise. É dessas canções tão espontâneas que não tive tempo nem de me constranger com o tema já tão clichê de relacionar um cantor a um pássaro. Só um rompante emotivo é capaz de dar uma rasteira no supereu de uma compositora. Sua letra relata justamente uma elaboração: o passarinho não tinha direção, mas fez seu ninho numa canção. Há lugar mais volátil e, ao mesmo tempo, mais aconchegante? Eis um vislumbre do sinthome-armengue desse meu esconderijo escancarado.

Um dos traços que consigo observar em *Passarinho* está na forma como vocalizações sem palavras foram colocadas em pontos específicos da música, como se algo se excedesse (ou restasse) e precisasse não ser dito, apenas cantado. Observo que logo antes do Refrão temos um “ô” que passeia de forma por quatro notas de uma dinâmica mais forte para outra um pouco mais fraca até chegar no “e eu era um passarinho” do refrão. Quase como um pouso, um repouso que nos leva à conclusão lógica das partes anteriores da música, que contextualizam essa cena principal do refrão.

Depois, no “me ouvir cantar”, a última vogal se transforma de “a” para “ei” no meu jeito melismático de cantar, o que me indica um resquício microtonal que imagino ter herdado das canções do sertão e dos sotaques mais amplos, como o da cidade, e mais íntimos, dos pequenos dialetos familiares que surgem nos convívios. Essa oscilação de vogais também é acompanhada pela alternância de notas, como se planasse, oscilando, sem ascender e sem descender muito nos

graus. Quando chego no “saber voar sozinho” a melodia muda, a vogal “a” se estabiliza e alonga, apontando lonjuras. O “sozinho” quase não soa inteiro, destaca-se o “só”.

Essa instância fora do simbólico das vocalizações é interessante e noto em várias canções de um de meus compositores favoritos, Milton Nascimento. Não é simplesmente uma extensão das vogais, é um algo a mais (um mais-de-gozar) que o corpo quer dizer e não se liga a uma palavra não dita. Entre a interjeição e o berro controlado, essas vocalizações parecem fundamentais para pintarmos a paisagem sonora da música, ornando, inclusive, nas suas possíveis significações, mas principalmente acrescentando pela via sensorial a emoção que a composição “pede”. Por outro lado, penso no quanto a liberação demandada pelo corpo diante dessa canção provoca uma forma de compor intuitivamente interpretativa, em que a melodia vai se moldando não somente ao que é dito com a palavra, mas principalmente ao que o corpo evoca. Talvez a vocalização aproxime a música do pulsional, das instâncias do inconsciente que guardam sonoridades em vez de significâncias, o tesouro da rima ofuscando os dicionários. Faço uma quinta justa com Bernard: “assim, é suficiente o fonema, uma letra, um som, desnudos de sentido, para reintroduzir o significante em estado puro, em seu alcance de mal-entendido” (Bernard, 2013, p. 60).

Ao final, percebo que em todas as gravações que fiz dessa canção o meu corpo se rebela e desvia da técnica de canto convencional para dar lugar a um modo de dizer particular na coda: O sofreu (ou sôfreu, jogo de palavras com o nome de um pássaro que é quase homônimo ao verbo, não fosse uma ave sobrevoando a letra o) tensiona as cordas vocais na primeira sílaba e solta na segunda, numa técnica chamada yodel. Ora, segurar a corda e soltar, tensionar e relaxar: depois de vagar, fazer ninho na canção. O corpo me disse bem mais do que a palavra, mas me disse porque ela estava lá, escrita. E dizendo de relações muito antigas, situações infantis, *elás primordiais...* Essa canção foi laçada por élangues.

“Ave” que invoca, convoca: observo que três dessas primeiras quatro canções tratam de pássaros. Olhos de gavião em “Morte, vida e sonho”, “Solidão das águias” e seus colibris, “Passarinho” e seus bem-te-vis especulares... Sem falar em açude, que parece dizer de um passarinho numa gaiola de infância. Ora... a palavra “ave” é sempre utilizada no sotaque de onde venho como uma palavra que diz de tristezas, pavores, angústias: “Ave maria!”, “Ave, menina...”, etc. Por ser meu gosto pela palavra o que de mais próximo tenho de religiosidade, acredito que essas canções tristonhas talvez sejam apenas uma grande ave se espraiando com a minha voz.

4.2 A compositora não existe

Nessa parte do capítulo, trato de canções que foram compostas a partir de processos um pouco mais “conscientes”, com algum planejamento composicional, que supostamente teriam o “eu” da compositora menos aparente. No entanto, já sabemos que o inconsciente é estruturado como uma pegadinha do malandro e quanto mais a gente foge dele, mais ele aparece. Se correr o bicho pega, se ficar o bicho canta.

Diante disso, trago essas outras compositoras, menos pessoais e mais profissionais, para falarem de seus processos. A compositora não existe. Existe só a ouvinte que a acompanha feito uma pulga atrás da memória. Incluí aqui, *Vendaval*, uma canção para carnavais pós- pandêmicos; *Além do Romance*, que escrevi na tentativa de compor um hit; e a canção *Ao Pé da Letra*, da qual fiz apenas a letra, contando com música de Rômulo Fróes, e relaciono à canção *Chegue cá*, que fiz para enviar para Adriana Calcanhotto numa tentativa de dar-lhe uma melodia em que sua voz se sentisse em casa (como ela não respondeu, peço que *Devolva-me*).

4.2.1 Eu não pude dizer não (Canção-tese 5: Vendaval)



Vendaval

Eu nem percebi que o tempo passou
E a solidão me desafiou
Num apartamento com vista pro asfalto,
Sem cor

Eu senti saudade de mim
Eu senti saudade de viver
Vi a flor da idade murchar em minhas mãos

Mas quando achei que era o fim
O acaso me trouxe você

Um amor tão forte que eu não pude dizer não
 Veio feito vendaval
 Todo dia é carnaval

Eu só quero cantar junto
 Dar a volta nesse mundo
 Até poder chegar em casa

Eu só quero cantar junto
 Vou me esquecer de tudo
 E depois a gente casa

Eu só quero cantar junto
 Vou me esquecer de tudo
 E depois a gente casa

(15 de fevereiro de 2024)

Aproveitando os ares, prossigo com *Vendaval*. Essa é uma canção que começou nada espontânea. Sua primeira “inspiração” foi o dono do selo que me contratou, ao me dizer: “Andressa, querida, preciso de canções ainda mais simples, o público não tem tutano para o que você está dizendo assim, de cara”. Por isso, agora vamos falar um pouco do processo criativo de uma canção feita de certa forma sob demanda, tanto de trabalho quanto uma demanda de um Outro abstrato, o grande e misterioso “público”.

Depois dessa demanda de trabalho, sentei e compus 4 canções dentre as quais está *Vendaval*, cuja primeira determinação era uma letra curta e harmonia simples, logo, quis que o ritmo fosse mais animado. Veio-me à mente a lindíssima *Pelas ruas que andei* de Alceu Valença, um mestre da canção que sabe usar a simplicidade a seu favor. Então, escolhi uma sequência de acordes inicial A C G D, para fazer uma canção sol-lar. E puxei esse ritmo das ruas de Alceu no meu violão, com uma letra que tenta falar do espírito do nosso tempo, uma época pós-pandêmica.

A partir daí, a espontaneidade já tomou conta do processo. Mas agora, escutando a canção (que na versão final está um tom abaixo), ressalto algumas coisas que passaram despercebidas em sua feitura e podem servir para a nossa discussão. Há a percussividade consonantal em “tempopassou” e “saudadedemim” em que as consoantes *p* e *d* (graficamente especulares aqui nesse texto) seguem perfeitamente o batuque imaginário do violão. Tem uma prosódia

bagunçada em “quanduachei que era o fim” que, no fim das contas, me agradou. Porém, percebo que falamos muito sobre o som, mas não falamos sobre o silêncio, ou sobre a pausa, até agora. Seria o final do verso, ou a pausa da frase musical, uma forma de corte com efeito de significado na canção? E a ausência dessa pausa, o que nos diz? Giorgio Agamben, quando nos fala sobre *O fim do poema*, aponta que nesse efeito de corte da finalização do poema as “bodas místicas do som e do sentido poderiam, então, ter lugar” (Agamben, 2002). O som, muitas vezes submisso ao sentido (vejamos a linguística saussuriana), numa canção pode ter uma relação mais amigável com o sentido sem perder sua potência, mas o silêncio entra aí também como forma de dar contorno e destaque à sonoridade da palavra, desde a rima até a utilização rítmica, por exemplo.

Vendaval parece quase sem ar em suas duas primeiras estrofes. A melodia se alonga e não tem muitas pausas para respirar: e isso logo quando falo que “não percebi que o tempo passou [...].” Estaria o eu lírico pensando no tempo que perdeu na pandemia? A sensação de perda de tempo me é bem familiar e já notei que faz parte do meu estilo, quando componho mais espontaneamente, colocar muitas palavras e poucas pausas, além de melodias mais “retas” (como a de Morte, vida e sonho) que lembram a fala.

Mas quando chego em “não soube dizer não, veio feito vendaval, todo dia é carnaval”, finalmente podemos respirar. Impossível não pensar em como a pandemia de fato nos sufocou e a saída dela, “o cantar junto”, faz o refrão ter várias respirações no meio das frases, abrindo janelas e braços para outra forma de dizer. A rima paupérrima de “casa” (residência) e “casa” (do verbo casar) agora me parece, inclusive, uma tentativa de buscar na homofonia a polifonia da vida e suas mudanças. A alternância de acordes simples, maiores, me soa libertadora. Tanto que na primeira gravação que fiz da música, saí cantarolando de forma improvisada por mais de um minuto. Ouço as barreiras do supereu real pandêmico caindo e a gente caindo na folia novamente através da voz cantada, esse jeito de não respirar, respirando.

4.2.2 Escrevo minha história contigo (Canção-tese 6: Além do Romance)



Vou te contar
 eu caminhei por muitas ruas
 vi histórias e dilemas
 antes de encontrar você

Eu vi o mar
 Vi dragão virar moinho
 E o vento uivar sozinho
 pra Bentinho enlouquecer

Encarei a caveira, quis ser e não ser
 e eis a questão:
 toda palavra é um
 encontro pra tentar
 entender
 o coração
 e por isso eu vou é cantar

Toda noite e dizer que te amo,
 te adoro e vejo todas as tuas
 nuances
 Toda noite dizer que me encanto,
 dou colo e te beijo muito além do
 romance
 você e eu, você e eu,
 você e eu quem será
 que escreveu?

E fui buscar
 vi uma guerra
 apocalíptica subi a
 montanha mágica
 e desci por salvador

Mas quis voltar
 Macondo estava
 agitada e uma
 cegueira clareada
 me fez ver pra
 onde vou

sobre o leite derramado, num quarto de
 despejo eu vi que viver é perigo
 mas esqueço todo o medo
 e escrevo minha história
 contigo por isso vou cantar

Toda noite e dizer que te amo,
 te adoro e vejo todas as tuas
 nuances
 Toda noite dizer que me encanto,
 dou colo e te beijo muito além do
 romance
 você e eu, você e eu,
 você e eu quem será
 que escreveu?
 (15 de maio de 2023)

Chega a ser inusitado falar isso no presente contexto, mas compositores às vezes pensam ruidosamente sobre sucesso comercial. Para isso, buscamos informações valiosas em vídeos no Youtube e coaches americanos no Instagram, ou ousamos tentar plagiar levemente algum hit muito famoso a fim de, quem sabe, por uma mágica auditiva, nossa música grude como chiclete no ouvinte e quebre as barreiras da indústria cultural do capitalismo tardio. Foi assim que muitos anos atrás cheguei à informação de que havia uma sequência de acordes muito comum em grandes hits: Dó Maior, Sol Maior, Lá Menor e Fá Maior. Sim, não falo nem de graus, é tudo na lindíssima, jônia, verdejante e alegre tonalidade de dó maior. Foi desse modo que *Além do Romance* começou. De forma nada romântica.

Eu queria um refrão *cantabile* e tocante ao mesmo tempo; pensei: “ora, sou psicanalista, já escutei muito arrocha nessa vida, sei que as pessoas gostam de ouvir um dengo, um chamego, uma coisinha bonitinha que a mãe diria na hora de colocar para dormir quando eram crianças”. Nossos ouvidos também têm suas *comfort foods*. Então, lá fui eu, rodopiando pelo quarto com meu ukulele, fazer um refrão que diz explicitamente que dá colo para o ouvinte. Sim, como um Beatle em 62, minha canção foi feita pensada para derreter corações. Se um dia irá, só o tempo vai dizer.

Após instalado o refrão no centro da arquitetura da canção, pensei em fazer uma brincadeirinha entre tons nos versos e no pré-refrão. Para a letra, que não está no escopo deste trabalho interpretar, quis fazer alusão a diversas obras literárias, me aproveitando da polissemia da palavra Romance. Também faço, pela força-motriz da repetição, uma pergunta se responder na coda. O “você e eu, quem será que escreveu?” é respondido pelo próprio você e eu que se repete pelo puro prazer da sonoridade das duas palavras juntas, valsando. Porque é uma música que fala de aconchego, de constância, de estar ali “toda noite”, uma sensação de apego seguro, mãe boa winniciottiana que só a canção de amor nos provê a essa altura do apocalipse.

Para falar ainda da composição, em Além do Romance a harmonia da primeira parte é estruturada em Ré Menor, com uma sequência que apresenta uma certa dubiedade tonal ao apresentar o acorde de sétimo grau maior (dominante da tonalidade relativa maior), que é seguida dos acordes de quinto grau menor e sexto grau maior. Essa sequência de acordes se repete e é seguida de duas modulações, primeiramente para Lá menor, em uma parte de transição para o refrão, em Dó Maior (com a sequência I V VI IV). A preparação para a modulação do refrão ocorre com um acorde de Ré com sétima de dominante (V/V), que confere uma dramaticidade harmônica que prepara o textual que é apresentado nesta parte da canção.

Também fui responsável pela gravação e arranjo dos outros instrumentos (alguns virtuais, outros não) da versão que consta como final aqui no trabalho, que na verdade é uma pré-produção que fiz para um concurso. A produção musical atualmente toma um lugar de composição dada a sua importância na canção pop, cada vez mais dependente de texturas e *hooks* e camadas sonoras, elementos que anos atrás não entrariam como parte do processo composicional nem levariam a uma autoria. Nessa produção, busquei contrastes como bem aprendi ao estudar texturas na música de concerto: Começo num deserto com ukulele e voz e aos poucos adiciono camadas de suspense nas cordas, quando no pré-refrão encontramos o obstáculo à realização desse amor (uma canção muitas vezes precisa ser cinematográfica para funcionar!). Esse suspense é criado com o uso do pizzicato bem marcado ritmicamente, quase caricaturando os passinhos de um personagem de desenho animado chegando a um lugar

assombrado. Mas no refrão, emendado à sessão anterior por um D7, tudo se realiza e responde, com as cordas deixando de lado o pizzicato e se alongando em notas enarmônicas e pianíssimas. Eis um panorama dessa paisagem pintada no software Logic Pro:

Imagen 2 – Produção de “Além do Romance”



Fonte: Printscreen do aplicativo Logic Pro X

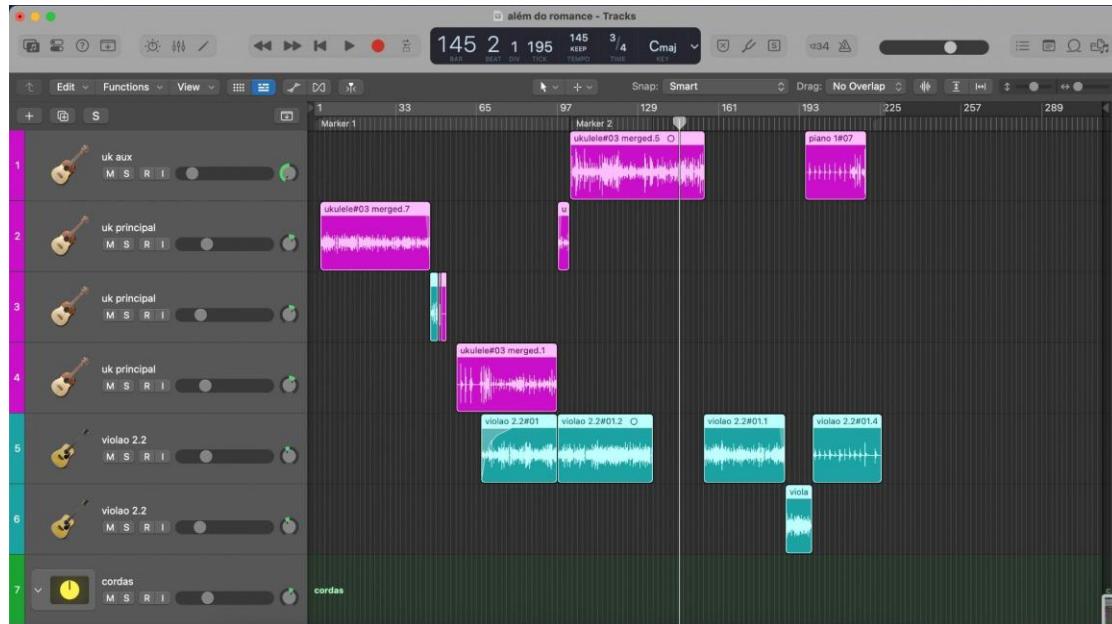


Imagen 3 – Produção de “Além do Romance”, ukulele

Fonte: Printscreen do aplicativo Logic Pro X

A entrada e saída de elementos fica visível na imagem 3, onde vemos o violão surgir apenas durante o refrão, por exemplo. Além disso, há uma escolha artística envolvida na mixagem que espacializa os ukuleles e as cordas, por isso o uso de mais de um canal para esses instrumentos. Essa escolha dá a sensação de movimento ao ouvinte e é uma técnica utilizada na música pop em geral atualmente. Construir esse arranjo me fez perceber como elementos da análise de música de concerto podem ser extremamente úteis para a expressividade de artistas populares, o que tornou a trajetória do mestrado um jeito de me aproximar, e não de me afastar, do que é considerado *mainstream*.

4.2.3 Me extraño y me veo (Canção-tese 7: Tango con el deseo)

Tango con el deseo

A:

hay amores que nos maltratan
y amigos que se alejan
la familia es cualquier cosa menos tranquila
Y la vida nunca fue sencilla

por mucho tiempo yo sentí envidia
y pensé: que injusta la vida!
He buscado viejas llaves
donde no había puerta
y la ventana ya estaba abierta

B:

la noche me atravesó
pero las estrellas me guiaron por dentro
el miedo se ha convertido
en un raro tipo de conocimiento
mis manos y sus verbos
trazaron un mapa que no conoce fronteras
mi verso pasa libre por el espejo,
por las calles y por las medianeras

Refrão:

hoy yo bailo un tango con el deseo
 y así me beso
 me extraño
 y me veo

(2 de maio de 2023)

Para compor uma canção, pensando letra e música ao mesmo tempo, a relação do idioma que estamos utilizando com a melodia pode se tornar muito íntima. Como um dos motes do presente trabalho é pensar a relação da sonoridade das palavras com a composição, indo desde a entoação (todos entoam, como lembra Tatit, até o inconsciente estruturado como lalíngua e sua relação com o estilo, optei por discutir sobre compor em outros idiomas que não a minha língua nativa. Retirar o português de campo o tornaria mais presente ainda nessa equação, já que o sotaque é uma língua que resiste? (Masson, 2014). E quais influências surgiram nesse processo, já que de certa forma um idioma “estranho” pode acabar sendo *extrañado*, ausentando-se para dar lugar a um jeito dizer do meu idioma nativo? A maioria dos textos psicanalíticos que tratam de sotaque como uma língua que resiste, como Fleischer (2004), Masson (2014) e Mattos (2021), apontam para um sotaque de outra língua infiltrando- se numa segunda ou terceira língua aprendida. Essa resistência do Outro, da língua materna, acaba atribuindo musicalidades outras ao modo de dizer dos que se arriscam a estrangeirar- se ainda mais. Por outro lado, essa escolha subjetiva de falar outra língua também pode dizer de um desejo de mudança de ponto de vista (e de fala), que é o que geralmente acontece comigo quando opto por compor em outros idiomas.

Tango con el deseo surgiu numa fase em que eu estava imersa em canções latinoamericanas. Minha relação com a latinidade é longínqua, mas primeiramente comecei a canção pelo título, que me veio porque soube que em Buenos Aires há muitos psicanalistas por metro quadrado. Como fã de Piazzolla e de Freud, senhoras e signorellis, sentei ao piano (que não é minha escolha usual – outro deslocamento!) e através das minhas limitações motoras quis fazer uma canção com referência à psicanálise e ao tango argentino (quem sabe “um canto torto, feito faca”, como disse Belchior?).

Enquanto escrevo me recordo que quando fui a Buenos Aires, em 2019, comprei um livro sobre sotaque. Chama-se *Identidad, subjetividad e lengua de origem* (Cohen, 2005), com interessantes considerações sobre a inevitável aparição das nossas procedências, com destaque interessante quando discute a fala de argentinos descendentes de judeus. Por falar em “oriente médio”, lembro-me de como no sertão, muito do que se canta e fala ainda tem resquícios moçárabes: seja pelos ibéricos do império de Al-Andaluz, seja pelos Malês. Quantas línguas,

povos, culturas emergem nos nossos modos de falar e compor sem que sequer percebamos? De quantos outros somos formados? E quantos outros foram apagados pelo tempo e pela colonização? Para parafrasear Pascal, o sotaque eterno desses cantos infinitos me apavora. Quantos fonemas nos ignoram?

Na maioria das línguas latinas refere-se a essa musicalidade da fala como “acento”, “accent”, do latim “accentus”, composto de “ad-” (para) e “cantus” (canto), “originalmente significando a entonação ou melodia de uma palavra”. Há hipóteses formais e informais sobre a origem da palavra sotaque no português, desde o “sotachar” espanhol que viria do árabe, significando acentuar ou marcar. Há também hipóteses de que a palavra sotaque, de etimologia indefinida, surge de um dizer árabe que significa “sua voz” (Hoepfner, 2018).

Nessa canção, tentei mimetizar em alguma medida o sotaque portenho, mas sem sucesso. Me faltam os “xis” e os nasais em alguns momentos. Mas noto um ponto importante: o trecho B, em que tudo fica mais “falado” e menos cantado parece ter um sotaque mais próximo do espanhol que os outros trechos. Isso coaduna com minha intuição de que quanto mais melodia, mais os sotaques se escancaram. Lembro-me do meu álbum “Mandacaru Intergaláctico” (2020) e como foi importante, para chegar nele, perceber que apesar de meu sotaque falado ter se esvaido no mineirês durante meu tempo em Belo Horizonte, quando eu cantava retornavam, em enxurrada, os meus “t”, “d”, oxentes e microtonalidades sem pudor algum. Socialmente eu me adaptava, mas na intimidade das minhas canções não publicadas, eu ainda era Raiana, de Campo Formoso, com meu silabar tônico (ver música A Bahia é grande do referido álbum).

Mas deslocada do meu idioma nativo, como funcionaria a possível relação entre entoação e composição? As vogais me denunciam: o “hoy” e o “veo” do refrão lembram novamente uma forma de cantar muito brasileira, a meu ver. Por outro lado, minha forma de compor tem uma estrutura diferente, já que eu tenderia a colocar essa parte B, mais falada, como uma coda em vez de pré-refrão. Porém, acredito que o que mais se destaca é perceber como as influências dos artistas argentinos que escuto surgem muito nitidamente nesse processo, com destaque aqui para Mercedes Sosa, Facundo Cabral e Jorge Cafrune. Além disso, a referência na letra ao filme “Medianeras” é um aceno à cena cultural independente latinoamericana.

Da mesma forma, quando componho em inglês, também noto que para além da minha língua de origem, o que mais surge como influência nas composições são os artistas que escuto que são nativos do idioma, afinal, é o mais próximo de outros universos de lalíngua que podemos chegar. Porém, como o inglês possui sonoridades muito diferentes do português, o meu sotaque talvez apareça mais intensamente, mesmo sendo a língua que falo melhor depois do português. Noto que há um contraste, mas como o sotaque muitas vezes diz de uma resistência a habitar outro

universo linguístico, talvez a minha forma de falar seja mais flexível ao espanhol dos *hermanos* latinos que ao imperialismo do inglês. Como exemplo *en passant*, a canção *Denial*, uma tentativa de fazer indie music que se tornou meio bossa nova.

4.2.4 Num Megaton Maior (Canção-tese 9: Ao Pé da Letra³)



Ao Pé da Letra

Para encontrar alento na reinvenção
coreografar a dor de ser
Para imaginar um traço de libertação
vou atravessar mais um porquê

Quero estranhar, dessincronizar,
todo o manto azul do rei saber
Quero lambuzar o teu mal estar
no manjar de meu paranauê

Curva parabólica me faz a insensatez
e dança na turva solidão
Perambula a lógica do verbo que desfez
tola paz em toda criação

Quero conjugar paradigmas
com o canto agudo de um bebê

³ Essa canção tem melodia e harmonia feitas por Rômulo Fróes para o curso ministrado na Escrevedeira e foi feita a partir de uma proposta de exercício de escrita. Gentilmente cedida por Rômulo para a apresentação deste trabalho.

Bumeranguizar os enigmas
 para retomar o que vim ser
 Pra ver, virar e então poder
 fazer um patuá
 de continhas de medo

e enfim cultuar
 cada engano ledo
 no pé da letra, um lar tal
 qual divino dedo
 vai me solucionar
 num megaton maior

(26 de abril de 2023)

Num curso sobre letra de canção ministrado por Rômulo Fróes, um exercício foi proposto: colocar letra numa melodia indicada pelo professor. Acho interessante trazer essa outra forma de compor canção e quem sabe discutir um pouco como a letra que pus posteriormente alterou a melodia de Rômulo, mesmo que essa não fosse a intenção inicial.

Numa outra perspectiva, a sensação de fazer uma letra sem reservas, sem preocupações comerciais, tem vantagens que interessam a um estudo de processo criativo. A demanda dessa letra era de experimentação, o que me deu a liberdade de misturar tanto um vocabulário menos comum quanto expressões cotidianas como “manjar dos paranauê”, entre a sobremesa e a decolonialidade capoeirística. Comecei seguindo o cantarolar posto, que tinha um “parapapapa” que transformei em “para encontrar”. É um jeito de compor muito comum, esse de buscar no cantarolar as palavras possíveis da canção. A letra fala por si só, tanto em sua musicalidade quanto na sua intuição teórica. A prosa, aqui, se retira e dá lugar ao poema em voo solo, com sua musicalidade própria.

4.2.5 Sereno e Sina: Aproximações com a música de concerto



Na disciplina de contornos, com o professor Marcos Sampaio, pude tomar mais consciência de como as melodias se delineiam visualmente, graficamente: medindo matemática e geometricamente sua forma, indo além dos graus das escalas e tomando o contorno como um dos blocos de construção da música, operando em conjunto com a harmonia, a textura e as escalas, por exemplo. Nessa disciplina, fizemos alguns exercícios iniciais com pequenos trechos melódicos e depois, a partir dos contornos melódicos desses trechos, compusemos uma peça para orquestra de violões. Por ser o instrumento que tenho mais familiaridade, pensei em abordar essa peça a partir de uma premissa um pouco incomum: eu quis que o intérprete, a pessoa que toca a peça ao vivo, se divertisse ao tocá-la. Para isso, busquei recursos e estilos que sei que muitos intérpretes de violão gostam, como o uso de cordas soltas e harmônicos, bem como técnicas expandidas como o arranhão e a percussão no tampo do instrumento, em diferentes locais. Isso também diz do meu corpo na composição, meus modos de imaginar corporeidades e afetos a partir da minha experiência com o instrumento: nós compositores trabalhamos também com sujeitos e não com ideias e grafias apenas.

O nome *Sereno e Sina* é uma alusão à canção *Morte, vida e sonho*, primeira a ser escolhida para compor o corpo deste trabalho e da qual muitas referências, como a escala de sol menor e alguns contornos, foram ressignificados na peça. Essa foi a minha segunda peça para orquestra e posso afirmar que foi escrita “de ouvido”, dada minha evidente lacuna teórica por não ter uma formação universitária em composição. Essa escrita de ouvido, com a ajuda dos softwares de composição em partitura, também se deu pensando numa visualidade: escrevi com a tablatura abaixo da pauta para visualizar como, no corpo do violão, a peça se desenrolaria. Escrever de ouvido, sem planejamos composicionais em todos os pontos da pauta, fez com que eu espalhasse pela peça momentos mais cheios e momentos mais vazios, delicadezas e peso, brincadeiras e drama. É uma peça sem adereços, mas que diz da minha relação com esse tipo de produção, já que começa aos poucos, depois tensiona, depois dança, depois se revolta e chega ao final com um dó maior tocado por toda a orquestra: minha eterna mania de ter fé no simples.

Um dos trechos que considero mais representativos dessa peça é um crescendo de afetos em tercinas feito no grave do violão e que conversa com percussividades e harmonias dos outros naipes.

A intencionalidade era produzir sensações de exaltação, de afetos intensos, para ilustrar de alguma forma meu apreço pela música e suas possibilidades no corpo. Mas as dissonâncias dos acordes parecem apontar também para outros lugares, mais caóticos; assim como o segundo violão, cada vez mais agudo, acrescenta tensão que depois é escancarada no acorde do compasso 72, num fortíssimo. O nome *Sereno e Sina* talvez sirva bem para ilustrar a contraposição entre momentos silenciosos e tensos, mas é preciso lembrar que Sereno também pode ser o sereno da noite; e sina também pode ser uma bandeira, uma forma de hastear territorialidades. Mesmo que não esteja citada tão diretamente, a canção *Morte, vida e sonho* e seus oximoros e raízes parecem ter desembocado pelo rio de Caronte nessa incipiente peça.

4.3 Ponto de retorno

Enquanto relatava as canções compostas para o mestrado, dei-me conta que talvez seja interessante falar das canções que aqui me fizeram chegar, tanto subjetivamente quanto teoricamente. Para tanto, optei por falar um pouco de três canções que compus dois anos antes do mestrado, durante a pandemia de covid-19, no ano de 2020. Desde 2018, vinha aprofundando meus estudos em psicanálise e literatura, mas de 2019 a 2020, sinto que isso se tornou mais sistematizado, fato esse impulsionado pela minha aproximação com a obra de James Joyce e suas possíveis leituras e escutas feitas por Lacan. Acredito que o tempo da criação tem algo próximo do tempo do sonho, podendo uma referência muito antiga surgir junto a uma muito nova, numa associação inconsciente que pode nos elucidar muita coisa. Por isso, essas três canções que falam de temas que tocam meu percurso como psicanalista de forma muito íntima foram escolhidas por intuir que também já participaram do escopo deste projeto. As canções se chamam “Sem dó”, “AlgorId” e “Moliblum”.

4.3.1 O acorde que vira poema que vira canção (Canção-tese 9: Sem dó)





Sem dó⁴

Sem dó de si

Acidente só

Já tentou fugir

Já tentou dar nó

Quis saber se o fim

Era o único tom

Pra existir

Sem lar em si

Dissidente nó

Disse por aí

De sua aflição

Sem saber que o sim

Leu a mão do não

Pra seguir

Diz que tá no tique-taque

Sai logo no contra-ataque

Da taquicardia dilacerada de sua invenção

No pega pa capá, vem ser morada

De mais uma canção

E mergulhe em si maior

Sem ser bemol

Nem sustentido Sem

dó

⁴ Quem está tocando o violão, em C#, em meio tom acima do original, é Lucas Oliveira.

(Abril de 2020)

No longínquo ano de 2010, quando eu era adolescente, fiz um blog chamado “Borboletas no Esgoto” e, dentre outros poemas, compus o seguinte:

B

Mergulhe em si
maior
sem ser bemol
nem sustenido:
sem dó

Sempre tive muito gosto por esses versinhos e foi durante a pandemia que optei por fazer deles um refrão. Gosto muito de canções que trabalham com *word painting*, ou seja, que a letra se relaciona com o que está acontecendo na melodia de forma direta. Para tanto, achei necessário recorrer à visualidade do teclado para desenvolver uma melodia que conversasse de forma íntima com a letra.

Optei por brincar com a sonoridade de algumas palavras, principalmente das palavras que têm o fonema /k/, /t/ e /p/, para fazer uma espécie de samba já na sonoridade da letra, que foi feita ao mesmo tempo que a música, exceto a parte do refrão, que já tinha sido feita no poema de 2010. Ora, Lacan fala que não há metalinguagem, e por mais que eu tentasse fazer um *word painting* nessa canção, como por exemplo, “sem dó de si”, tocar exatamente as notas de dó e si, depois a canção desemboca em “sem lar em si”, em que não canto o lá nem o si. Depois, numa parte que fica um pouco mais percussiva e otimista, o “diz que tá no tic-tac” e “sai logo no contra-ataque”, parece buscar um certo baque na letra da canção. Temos também essa mesma sonoridade na rima interna com taquicardia, e depois a brincadeira com “pega-paca-pá”, que também tem uma rítmica própria ao ser falada e de ser cantada nessa canção. Essa busca pelo *word painting* talvez já revele a proximidade entre a letra, a escrita e a voz.

4.3.2 Subjetividade na era digital (Canção-tese 10: AlgorId)

 Vídeo de AlgorId com a letra: https://www.youtube.com/watch?v=9LMEN6c93u4&ab_channel=ANDRES%20SANUNES

AlgorId é uma canção de muitas faces; serviu psicanálise e homofonias, sonoridades modernas e tradicionais. Seu próprio título vem do modo que ouvi algumas pessoas

pronunciarem a palavra “algoritmo”, em especial minha avó, que certa feita falou “algorid”. Guardei no meu dicionário de atos falhos bem sucedidos e fiz do sotaque um trocadilho com tom de Finnegans Wake: Algoritmo + Id. Pesquei de volta à memória esse Id e me utilizei dele e da frase “eu não sou um robô”, que frequentemente aparece em verificações de segurança de páginas da internet. Ela é uma das minhas músicas mais Joycianas, feita durante minha segunda leitura do *Ulysses*, dessa vez utilizando o manual do Caetano Galindo (Galindo, 2016), e veio inicialmente como um experimento de repente. Ressalto que é uma peça que inclui também um vídeo feito pelo celular, bem caseiro, mas com imagens que fazem novas referências e produzem novas significações diante da tela e da música. Um cruzamento de linguagens que nossos tempos permitem.

Quando Fleischer (Fleischer, 2004, p.13) diz que no sotaque há um fantasma não só da língua outra mas também de outro mundo e de outro tempo, consigo relacionar tal afirmação com as influências que recebemos através do tempo de modos de falar diversos. Ora, a influência que recebo do sotaque da minha cidade também se mistura à influência dos outros sotaques com os quais convivi, como, por exemplo, o sotaque mineiro, que tem uma característica de uma certa velocidade no falar, quando a fala é mais casual, que me interessa bastante. Isso aparece em um trecho em que tento juntar as palavras, como se estivesse falando mais rápido, para formar um efeito novo, de um significado novo.

No trecho em questão, do compasso 35 ao 39, além da repetição da palavra “algoritmo” criar uma sonoridade próxima de “mau agouritmo”, fazendo alusão a um mau agouro, a rítmica associada à descida cromática na harmonia (G7-F#7) busca criar um efeito de surpresa, de um mau agouro irrompendo no excesso de algoritmos.

A selvageria virtual transmitida pelo trocadilho com o termo Id também é transmitida através da forma da canção. Ela tem algumas repetições, mas sempre traz algo novo, da mesma forma que o mundo virtual. Observo que as canções atualmente, estruturalmente, podem ficar mais diversas. Nós não temos mais a necessidade de memorizar as coisas escutando-as poucas vezes como nossos antepassados, afinal, temos acesso a todas as informações sobre as canções bem como aos seus fonogramas na hora que quisermos. Portanto, a noção de refrão e a repetição melódica, que foi tão bem estabelecida desde a Grécia Antiga, aqui no Ocidente, ou até antes disso, hoje talvez não se faça tão necessária. Nós observamos esse tipo de movimento, nessa alteração da forma da canção, já na música pop, mas isso já acontecia em outros tipos de gêneros musicais. A cantora Billie Eilish frequentemente faz alterações tanto de rítmica quanto de

dinâmicas e gêneros dentro de uma mesma música⁵. O excesso de informação que nós temos também contribui para isso, já que as pessoas estão acostumadas a manter a sua atenção por pouco tempo numa mesma coisa. Criar canções com diversas seções diferentes, que podem se relacionar, mas que não necessariamente contém repetições, é um efeito da época que pode ser discutido posteriormente, tanto na sua influência na forma, quanto com a sua influência no conteúdo e no modo de escuta, na corporeidade que demanda novas formas de fazer canção, de compor canção.

4.3.3 O Jaime Joyce me mostrou (Canção-tese 11: Moliblum)

Moliblum

O Jaime Joyce me mostrou
 Que a língua é pra pintar paisagem
 Paisagem de dentro onde estou
 Ou da cidade sem imagem

O Jaime Joyce num era doido
 Por um fio de palavra que o amarrou
 Eu tenho medo desse *fio*
 Virar a navalha do meu amô

Moliblum era moça *danada*
 Que respingou do peito do Jaime
 Jaime, jáime,
 Jaime, gême:
 Toda mulher é uma epopeia

Moliblum tinha um léxico buctal
 que o Jaime Joyce desenhou
 quebra-cabeça monumental
 vaso que antes de feito
 já rachou

⁵ Para isso, ouvir *Happier than ever* - Billie Eilish, de 2021.

Moliblum pensa que nem eu
 Moliblum é o canto da sereia
 Toda mulher é uma epopeia
 O Jaime Joyce entendeu
 Toda-mulher é uma epopeia
 O Jaime Joyce entendeu
 (2019)

Alain Fleischer diz que, ao mesmo tempo em que o sotaque revela uma dessemelhança, ele também mostra uma semelhança, revelando um caráter de coletividade naquilo que é marcado como diferença (Fleischer, 2004, p. 12). Imersa na obra de James Joyce entre 2019 e 2020, localizo ali a origem também da ideia que circunda esse trabalho e *Moliblum*, uma canção feita em homenagem ao Joyce de forma jocosa como seu texto, simboliza bem minha relação com o pensamento sobre sotaque e psicanálise.

Bernard aponta que “depois de ter interrogado o caráter imposto da fala para Joyce, Lacan de fato observa o modo como este, por meio do seu manejo do equívoco, de letra e da voz, acaba por quebrar a ‘identidade fonatória’ da linguagem” (Bernard, 2013 p. 62) . Acho que minha leitura do *Ulysses* atravessou meu jeito de compor não só trazendo algo novo, mas apontando uma intimidade com aquele manejo da palavra que Joyce fazia. Por ser um autor que desafia a língua que escreve, a remodelando com outras línguas através de sonoridades várias evocadas na escrita, Joyce é um tanto músico, um tanto pintor, um tanto feminino, no sentido lacaniano. E a canção debocha, brinca e revela com uma melodia sem muitas alterações de altura, quase um rap, que a sonoridade da palavra tem um jeito de fazer música bastante singular. Jaime, j'aime e gème, pronunciados de forma tão próxima, já apontam para uma escrita implicada na sonoridade da palavra, bem como para um Joyce mais além da palavra dicionarizada, um Joyce que gème, que *enjoy*.

4.4 No limite do vestígio

Nesta seção, trago canções que se aproximam de conceitos psicanalíticos, de temas que a psicanálise geralmente aborda e que parecem apontar para novas fronteiras no campo da música e da composição.

4.4.1 Onírica, onírica (Canção-tese 13: Fiz sonhando)



Fiz Sonhando

Quando eu
te vi
Quis
mergulhar
Fiz do meu céu, o teu mar, xapiri

Eu fiz sonhando
um luar no dom do
colibri

Nem
percebi
eu te vi
refletir
todo o escuro
do sol e sorri

Deixo cair
tudo que aprendi

Teu dom me
clareia faz
querer serenar
sou sāo

que perdeu a
razão fecho os
olhos
e te vejo no coração

(2023/2024)

Os caminhos da criatividade são vários. Agora, chegamos às canções compostas de forma muito singular e menos comum. Fiz sonhando parte de uma melodia que me surgiu num sonho “lúcido”, do qual acordei porque disse a mim mesma no sonho: “acorda que você tem que gravar essa melodia para o mestrado”. Esqueci a segunda parte e inventei o seu final, mas a primeira parte está aqui transcrita tal qual foi cantarolada na nota de voz (que pode ser ouvida na nossa pasta de rascunhos).

Imagen 4 – Transcrição da primeira melodia de “Fiz Sonhando”

Fiz sonhando

Andressa Nunes

Maestoso

6

11

12

Fonte: Arquivo pessoal

Com uma letra feita meses depois do sonho, achei interessante que a palavra xapiri surgiu, fazendo uma conversa com o maravilhoso *A Queda do Céu* de David Kopenawa e Bruce Albert. Os xapiri são os espíritos da floresta que surgem muitas vezes para os pajés e também outros membros das tribos através do uso de yakoana (Kopenawa, 2015), uma substância sagradas para o povo Yanomami que contém a molécula de DMT, dimetiltriptamina, como o chá de ayahuasca ou oasca, por exemplo. A ayahuasca é utilizada em cerimônias religiosas de instituições como a União do Vegetal e do Santo Daime, mas também é objeto de diversas pesquisas na neurociência para o tratamento de depressão e estresse pós-traumático (Ribeiro, 2019). Para não deixar *passar em branco* neste trabalho esse ponto de abordagem do inconsciente que considero importante,

trago um breve relato pessoal. Já fiz o uso da substância em contexto religioso e esse tipo de experiência me parece trazer um contato muito interessante com a palavra e a memória, contato este que ultrapassa muitas vezes o que a psicanálise e a cognição têm elaborado em relação aos nossos afetos e transtornos mentais. São experiências que nos deslocam da racionalidade ocidental sem nos tirar do “prumo”, como dizem os mestres oasqueiros. E sempre acompanhadas de músicas para intensificar e criar novos caminhos.

Mas vamos para a melodia onírica. Novamente as tercinas, que têm aparecido com uma frequência alta nesse trabalho, me fazendo pensar sobre como o meu estilo não aparece apenas no sotaque no sentido de alteração dos fonemas, mas também numa rítmica ternária involuntária. Essas mesmas tercinas aparecem em “Passarinho”, que tem células rítmicas no seu início muito parecidas com as do início de *Fiz sonhando*. Também identifico uma semelhança com a melodia de “A ver navios”, linda música que já escutei à exaustão no álbum Francis & Guinga. Mas observo que a escutava anos antes da feitura dessa melodia, situação que acontece em muitas outras composições: há um certo tempo lógico nas referências que ressurgem, não necessariamente o que escuto hoje aparecerá na composição de amanhã, pelo contrário, é possível que eu nem lembre que a referência que estou utilizando é longínqua. Esse ponto toca a discussão sobre plágio inconsciente, que está fora do escopo deste trabalho, mas parece ter “pano pra manga” e mangaios.

4.4.2 Neném, mamãe, manhã (Canção-tese 14: Siricotico)

Siricotico

Cotoco, catuco,

siricotico, reco-reco

Tinoco, caduco

tico-tico, nheco-nheco

Carapaça, caravela

Pupa

Caramuru

Balalaika, bagatela

Bumbum

Curuzu

Piripaque, peripécia,
 pirilampo, pirapora,
 paralelepípedo
 proparoxítona
 estapafúrdio
 peripatético

Bololó, perereca
 beleléu, pororoca
 balangodando bagatela
 orangotango tagarela

Xique-xique, tiracolo
 xenhenhém, torcicolo
 sirigaita, siriguela
 caricata, caravela
 manicaca, coronela

palavrório, toróró
 bolodório, borogodó
 pipipopopó
 cabrobó

tiktok, pirulito
 parapeito, periquito
 neném, vem, vem
 neném, vem, vem
 manhã, mamã,
 manhã, mamã,
 aham... aham...

(2023)

Um belo dia resolvi fazer uma canção trava-línguas para crianças. *Siricotico* surgiu primeiro cantada, depois escrita. Quis utilizar as consoantes como percussões e marcadores rítmicos e as

vogais como elemento melódico principal, processo muito característico dos trava-línguas e outras manifestações populares da língua em sua musicalidade. Ora, comecei na sonoridade, mas a canção caiu no significado: os elementos infantis surgem no final do processo, com pirulito, tiktok, para-peito, mamãe... e no final, só a vogal, o som puro, sem palavra, sem dicionário. O som e o sentido se reencontrando e depois desencontrando numa simples brincadeira infantil. For-Das...

4.4.3 Em todo canto eu vou (Canção-teste 15: A Encruzilhada)



Em todo canto eu vou (A encruzilhada)

Viva os trovadores do século XXI

Viva o agogô no ijexá de mamãe Oxum

Do Mississippi a Juazeiro

Viva a arte do mundo inteiro

Viva a liberdade selvagem do roquenrou

Viva o rap urbano fazendo o repente virar um flow

De Al Andaluz ao Rio de Janeiro

Viva o verso do mundo inteiro

Ouço o povo que quer novidade

Tá cansado de uma longa viagem

Só nos falta oportunidade

Mas nunca nos faltou coragem

ô, eô

em todo canto eu vou

ô, eô
em todo canto eu vou

Eu fiz as pazes com o esquecimento
Sou cidadã do mundo, filha do momento
Tropecei entre o blues e a ginga
Eu vi o São Francisco brotar na Caatinga
Um cisco, corisco no olho do furacão do tempo
Eu vi um milagre que deságua antes da fé
A água da lágrima, o pranto da sátira,
O abismo do gozo de cada mulher

Da Guanabara ao dique do tororó
De Guadalajara a Djavan em Maceió
Entre a Amazônia, a Europa e a Arábia,
A encruzilhada me deixa mais sábia
Eu vi Exu em Istambul e Budapeste
Ouvi canto da lavra, a tragédia do bode,
comigo ninguém pode, sou a cabra, a quebra, a cobra, a dobra da peste

ô, eô
em todo canto eu vou
ô, eô
em todo canto eu vou

Na encruzilhada
dos braços do Cristo Redentor
A encruzilhada
Na mão calejada do trabalhador
A encruzilhada
Do povo do campo com a utopia
A encruzilhada
Da computação com a poesia
A encruzilhada

Da caatinga com a zona sul
 A encruzilhada
 Do blues com o baque virado do maracatu
 A encruzilhada
 Da canoa com o arranha-céu
 A encruzilhada
 De Luis de Camões até o cordel

[refrão]

Viva os trovadores do século XXI...

(Janeiro de 2024)

A canção *Encruzilhada* foi composta como se fosse um fechamento do mestrado e de todo o trabalho que desenvolvi aqui. Ela fala exatamente do ponto onde eu comecei, que é nesse conceito da encruzilhada que estava no meu anteprojeto de mestrado e que posteriormente se tornou uma linha subjacente desse percurso. Essa canção, que tem o outro título chamado, *Em Todo Canto Eu Vou*, fala não somente de música e de gêneros musicais, como a gente poderia prever, mas também do canto no sentido de lugar, em que eu tento justamente reunir lugar e música nesse binômio que aparece também quando a gente pensa em um dos temas principais aqui do trabalho, o sotaque.

A partir dessa canção, acho interessante discutirmos com um trabalho muito interessante de doutorado de Bernardo Maranhão, sobre também canção e psicanálise, que em um dos seus artigos fala bastante sobre o gaio saber dos trovadores, e como eu me considero uma trovadora, acho que tenho algo a colaborar nessa discussão. Bernardo se serve da tese de José Miguel Wisnik, no ensaio *A Gaia Ciência*, para falar sobre como a canção popular no Brasil pensa o país, primeiramente com a Bossa Nova e posteriormente na Tropicália. Eu concordo plenamente que a Bossa Nova e a Tropicália têm, sim, algo a dizer do nosso país, só não concordo com o fato de o autor José Miguel Wisnik apontar que esses movimentos geraram uma educação estética do brasileiro à la Schiller, ou uma educação sentimental como Stendhal poderia pensar. Eu acredito que o Brasil é muito grande e nos rincões e sertões do país, certamente a Bossa Nova não era a principal forma de manifestação musical. A Bossa Nova tem um lugar e um tempo e uma classe social muito específica, assim como a Tropicália também, que são

movimentos que ficaram mais restritos ao sudeste e às classes médias intelectualizadas. Acredito que o Brasil é pensado por outros modos de cantar e outros trovadores. Luiz Gonzaga, por exemplo, junto com Humberto Teixeira, pensaram um Brasil que não tinha espaço midiático, pensaram um Brasil visto como apenas miserável ou visto como bruto e ao mesmo tempo romantizado, como é o Brasil dos *Sertões* do Euclides da Cunha. Nas canções do “Rei do Baião”, a gente pode observar que esse Brasil também é alegre, esse Brasil também é erótico, esse Brasil também é dotado de um pensamento mais complexo sobre si mesmo, sobre a música. Mas isso discutiremos em um momento posterior ao falar sobre sotaque.

Por outro lado, para continuar a discutir com a tese de Bernardo Maranhão, acho interessante trazer a questão da interpretação analítica e da interpretação musical também para esse trabalho. Ora, a interpretação tem a ver com o inter-pretatio, no latim, que diz de uma troca comercial, uma troca de preço, um intermediário no valor das coisas, e essa troca necessariamente tem que ver com o corpo, tanto numa psicanálise quanto na interpretação de uma canção. Bernardo fala sobre como João Gilberto trouxe muito de seu pensamento geométrico e rítmico para a interpretação das canções que ele escolheu interpretar, decantando essas canções, depurando-as de modo que elas chegassem a um outro lugar a partir do que ele convoca, tanto em termos de letra quanto em termos de música, melodia, harmonia. Ora, eu, como intérprete das minhas próprias canções, posso afirmar que um dos principais pontos na interpretação tem que ver com a corporeidade. Quando a gente vê o João Gilberto interpretando uma canção, a gente vê como o corpo dele se balança e, ao mesmo tempo, ele parece muito introspectivo. No meu caso, tem algo assim também, mas não só. O jeito que eu aprendi a tocar violão é um jeito muito peculiar, porque eu aprendi sem recursos formais de estudo, então eu não sabia como eu colocaria a minha mão direita nesse processo. Por isso, até hoje, eu toco violão apenas com o dedo polegar e o dedo indicador, o que traz várias limitações, mas, ao mesmo tempo, faz com que o meu estilo de tocar seja peculiar, mesmo em ritmos que já estão bem estabelecidos. Meu violão em vez de depurado, é “sujo”, como falamos na música. Nessa canção, *Em todo canto eu vou*, isso acontece muito veementemente, de modo que o violão vai se movendo e tomando formas que dizem do meu modo de compor e interpretar, que, na verdade, são praticamente indivisíveis por compor, tocando.

Quanto à canção especificamente, eu inseri o refrão depois de feito o restante da obra. Essa inserção veio ao pensar numa interação com o possível público e na importância de colocar outras formas de dizer nas canções que têm muita palavra. Isso tem a ver com a influência de Caetano Veloso, como a gente pode pensar em *A Luz de Tieta*, mas também conversa com o axé. Principalmente o axé dos anos 90, 80, com o Chiclete com Banana, em que muitas músicas

têm essas vocalizações que servem para convocar o público sem necessariamente convocar significados e simbolizações. Isso funciona muito bem, porque atinge todas as camadas sociais, todas as idades, e independe de quaisquer questões semânticas. Então eu insiro esse “ô, ê, ô”, no refrão para convocar o Outro para a minha canção. Quase num sentido de uma im-pulsão invocante, como foi discutido anteriormente na revisão bibliográfica, ao falar sobre a voz com Jean-Michel Vivès (2012) e sobre O Estádio do Eco, de Érik Porge (2014).

4.4.4 A poética é minha didática (Canção-tese 17: Letra)



Rascunho 1:



Ou Versão com Produção:



Letra (Trova do Retorno a Si)

Eu vi borboletas no esgoto

Vi uma ruína florescer

Vi o amor em pedaços

Vi o espelho em estilhaços

Eu caminhei

Eu caminhei

Não vou mais me deixar ir
Vou ficar aqui em mim...
Eu não vou te levar
Por outra via que não a da letra
A poética é minha didática
Meu princípio é o da incerteza

Meu lugar é um simples momento
Eu sou o fogo, a água, o vento
Sei da terra como uma semente
Sei da fome como um leão

E sei que bom mesmo é estar presente
No corpo, no amor, na canção

Se a covardia está no jornal
Se a alegria é um comercial
Eu desprezo o cinismo dos mitos
Busco a fonte e o coro dos ritos

Não preciso temer a demora
Não quero saber de ilusão
Vou cantando pela vida afora
Sem esperar tua compreensão
Sei que já é chegada a hora
De vir uma nova estação

Me respeita que eu vim dar
Passagem à poesia
sem medo de me palavrear
Acordo com a rima a luz do dia
E janto à luz de vê-la
E em toda tela eu faço teia
Sou fora d'água que escamoteia

para em despudor obtê-la

Lambo a língua portuguesa
Como o último sexo ambíguo
E diga ao mistério que sigo-o
no signo ígneo do amigo
que canta uma mulher acesa
no martírio além do lusitano.
que o mar tire-o luz e thanatos
até que goze além da tristeza.

Então, respeita esse verbo profano
inarredável delírio de verso
E vê se fica no teu tanto
que versifico no meu canto
e a ti mais nada eu peço
prego peça até no pranto
e no abismo me recomeço

Gaia, Orí ou Jesus
A um passo ou um ano-luz
Algo nos une, nos faz
Saber que é possível ser mais

Uma criança planta utopia
No solo de um povo ferido
A raiz em seu peito ardia
A flor tinha a cor de um rugido

E o fruto maldito da poesia
Nunca será proibido

(Abril de 2023)

Quanto à canção-letra, primeiro nós vamos começar com uma breve análise harmônica para podermos falar das suas seções, falar de forma na canção, mas também falar um pouco da relação entre a inspiração na letra da canção refletindo na inspiração da melodia, refletindo no modo de fazer a melodia da canção.

Letra é uma canção que consiste em três partes. Tem uma primeira parte, introdutória, que planta uma cena e fala de uma ação, de um caminho. Depois, chega uma parte que estabelece um plano, uma perspectiva, em que o sujeito não vai levar o ouvinte por outra via que não a da letra. Daí, a letra passa por várias coisas em relação à poesia, à escrita, à presença no corpo, na canção, e aponta caminhos que vão por fora do convencional, sem esperar a compreensão do outro. Depois, começa uma terceira sessão da música, que é uma sessão que antes era um poema à parte, feito pensando no funk e no trap, ostentação. Essa terceira parte antes se chamava *Me Respeita Que Eu Vim Dar*, se servindo da ambiguidade do verbo dar, que tem uma conotação erótica na música urbana brasileira. No entanto, o erotismo contido na letra, repleta de homofonias, inclusive, diz mais de um erotismo relacionado à escrita, ao pensamento, à poesia. O uso da palavra, do verbo respeitar, da palavra respeito, tem que ver também com a linguagem dos ritmos urbanos, que gostam bastante de se servir disso, bem como gostam de discutir ostentação. Então, a letra tem a ver com uma ostentação da poesia, colocando a poesia em um lugar de valor, colocando a música popular mais próxima da poesia, que é a bandeira que eu carrego enquanto compositora.

Gostaria de ressaltar que não estou aqui explicando a letra dessa canção à toa. Ao reescutá-la percebo que, de alguma forma, a temática lírica e os significados das frases que vieram antes da feitura da melodia dessa canção, tem que ver com o modo que a melodia foi desenvolvida. Mesmo que, no meu planejamento da composição, já tenha vindo, a priori, uma harmonia específica pensada para a maior parte dos trechos, especialmente os trechos em que eu utilizo o Lá menor, Sol maior, Fá maior e Mi maior, que seria a sequência trovadoresca árabe que é tão frequente em tantas canções. O que acontece na melodia de “Letra” também se repete em outras canções que componho mais espontaneamente ou canções que vêm diretamente de poemas que precisam de uma certa seriedade e de uma certa densidade emocional na entoação. Por ser uma canção mais pretensiosa e séria, que carrega uma bandeira, sinto que, de certa forma, precisei ir para uma colocação mais grave da minha voz e a melodia se tornou um pouco mais “reta”, assim como em outras canções que apresentei aqui, sem muitas alterações nas alturas, um contorno que não seria com muitos altos e baixos. Principalmente na parte 2, em que falo que não vou levar o ouvinte “por outra via que não a da letra”, a melodia não é muito melódica e eu tenho a hipótese de que isso aconteceu não somente por conta da seriedade, mas nesse caso específico

porque eu estava o tempo inteiro pensando no trap e na sua dinâmica de ostentação, que tem justamente melodias com menos alterações e sem grandes saltos entre as alturas das notas musicais. Luiz Tatit, ao falar sobre o princípio entoativo, já apontava essas relações:

Os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado (Tatit, 2001, p. 21).

Nessa canção que está na tonalidade de Ré Menor, a primeira parte também apresenta uma certa dubiedade tonal com a tonalidade de Dó Maior, com os diversos acordes comuns às duas tonalidades. O acorde suspenso de Lá, com uma função de dominante é que reafirma a tonalidade do trecho. Em seguida, após uma transição, há uma modulação para Lá Menor que explora uma sequência marcante de acordes maiores em direção à dominante (VII VII V). A segunda parte repete uma mesma sequência harmônica (i iv V i) seis vezes, em dois blocos de 3 repetições que apresentam uma variação harmônica na terceira aparição de cada bloco. Uma terceira parte, também em Lá Menor, explora inicialmente as relações entre o primeiro e o sétimo grau maior, que se direcionam para cadências autênticas, replicando ao final a sequência de acordes maiores da transição para a segunda parte (VII VII V). Após uma repetição literal da harmonia da terceira parte, há uma nova repetição com uma variação: a substituição dos acordes de primeiro e sétimo graus por uma pequena modulação para Ré Menor (i iv), dessa vez com o acorde de Sol menor iniciando a sequência de acordes em direção à dominante de Lá menor (ao invés do Sol maior, como nas repetições anteriores). Esse acorde de Sol menor acaba ocasionando um efeito tonal de quebra da expectativa em relação aos encadeamentos anteriores.

Letra, portanto, conversa com um discurso corrente no cancionário popular através de uma linguagem que remonta às tradições ocidentais que levaram à formação da língua e da poesia portuguesa tal como ela é hoje, por exemplo. É uma espécie de encruzilhada entre tempos diversos que na sua melodia aponta para o presente, na sua poesia aponta para o passado e na sua potência aponta para o futuro.

4.5 Para elaborarmos sobre psicanálise e processos criativos na música

Encaminhando-me para a conclusão desta escrita, sintetizo aqui algumas ideias e possíveis contribuições deste trabalho ao campo da música, em especial ao campo da cognição musical e dos estudos de processos criativos em geral. Evoco e convoco ferramentas do arcabouço teórico psicanalítico como possíveis indicativos dos lugares por onde a pesquisa em composição pode caminhar diante dos processos inconscientes que atravessam o fazer musical.

4.5.1 O desejo de cantar

Motivo

Cecília Meireles

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
- não sei, não sei. Não sei
se fico ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
- mais nada

Nesse tempo de concluir, retorno à poeta que abre as portas deste escrito, mas agora com o poema *Motivo*. Percebo que para mim a criação musical tem a ver com um desejo de se colocar no mundo através dos sons, de se convocar e invocar num Outro a partir de algo singular. Diante da finitude da vida e da efemeridade do som, compor é também imaginar vazios, cortes, no ruído do inconsciente. Wisnik conta como “o cantar faz nascer uma outra voz dentro da voz (...). O canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de diferença, mas de presença”, demonstrando como o canto, e aqui podemos ampliar para a música, ocupa um lugar de enlaçamento diante de um vazio. Cantar, compor, é falar de si, repetir outras vozes, mas é também uma forma de se escutar: “canto porque o instante existe e a minha vida está completa”, diz Cecília Meireles em seu *Motivo*, e nos perguntamos se é o canto que a completa, apesar de sua efemeridade. Um motivo, isso que nos move, essa pequena célula que faz suas mutações através do tempo da obra, conversa com o que é resto e com o que é construção: “se desmorono

ou se edifício, se permaneço ou me desfaço, não sei; não sei se fico, ou passo". O autor está e não está no seu canto, se esconde e se mostra, se escancara e se encobre, a partir da sua criação. Mas sabe que canta "e a canção é tudo: tem sangue eterno a asa ritmada", deixando para além de si uma marca de seu ato de fala, uma escrita de sua voz no tempo. Para tanto, para suportar ser tão pouco quanto um "arabesco de cinza que ao vento do mar se afaga", e brincar com o vazio da voz que dá impulso ao preenchimento do som, é necessário ceder ao turbilhão silente do desejo.

O texto de Renata Mattos-Avril inscreve:

O trabalho artístico e, mais especificamente, o objeto que dele surge pode, neste sentido, fazer laço e ser tornado como causa de desejo. Mais do que qualquer outro campo cultural, a arte pode promover o encontro do sujeito com o vazio que o constitui, relacionado à das Ding tanto pelo aspecto de um gozo perdido e a ser parcialmente recuperado quanto pela instauração do movimento desejante do sujeito (Azevedo, 2011, p. 13).

Sendo a voz um objeto a, objeto causa de desejo, na teoria lacaniana, numa análise trabalhamos *equíinvocantemente*, com o equívoco e com a invocação (*idem*, p. 15). No fazer com a voz que a música imagina e materializa, essa relação de invocação parece se evidenciar ainda mais. O desejo de compor me soa, assim, como um desejo de ouvir e de ser ouvido, um desejo de inscrever-se e de experimentar letras outras. A pulsão invocante tem seus destinos, como aponta Bernardo Maranhão, afinal, surge como um litoral entre sujeito e Outro, participando da constituição de ambos concomitantemente (Azevedo, 2011). Esse destino da voz diz de escolhas íntimas diante da formação do eu:

Se a voz é resto da operação de separação do sujeito no campo do Outro, caberá ao falante dar a ela algum destino, seja ele estrutural (como em sua transmutação nas vozes do supereu no caso da neurose, ou na localização no real desta voz tornada audível na psicose), ou mesmo contingente e a posteriori (como no contorno e desvelamento de seu vazio no fazer artístico). (Azevedo, 2011, p. 5)

Nós, compositores, além de nossas possíveis perversões, neuroses e psicoses, nos colocamos (ou somos impulsionados?) nesse lugar de contornar o real, voz com um fazer artístico. Assim como alguns autores apontam que no desejo de escrita há uma recuperação do que foi perdido pela voz através de um meio visual (Pommier, 2008), muitas vezes quem compõe também busca recapturar o corpo por uma escrita inconsciente. Pommier avança:

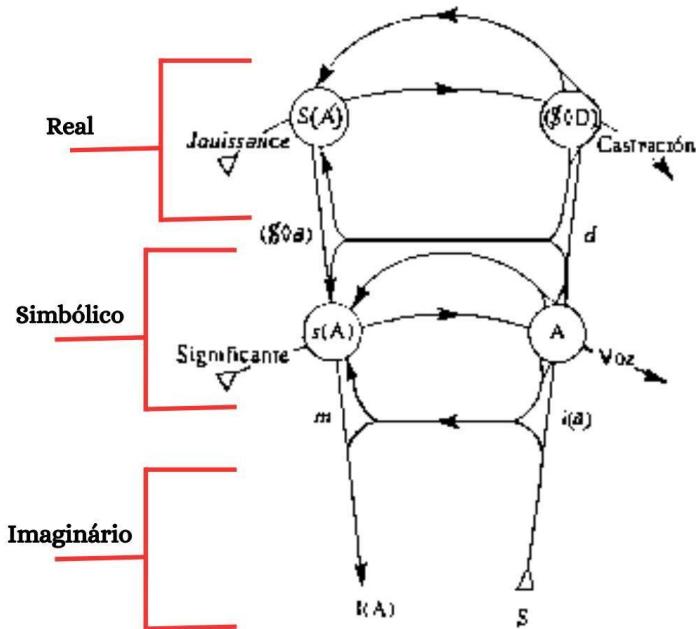
A escrita provê uma solução particular para a divisão subjetiva: uma reconciliação, ao menos provisória, com um corpo de gozo do qual o sujeito está desde o início exilado. Nesse sentido, trata-se de um desejo de escrever que é primitivo, visto que explicita a escrita do próprio inconsciente. Sustenta a ideia de que a invenção da escrita é uma necessidade de estrutura. Trata-se

de recuperar, pela via pulsional, através de um meio visual o que foi perdido pelo viés da voz (Pommier, 2008).

Esse saber-fazer com a escrita, seja numa análise ou numa criação, derivaria do que há de mais singular no sujeito, seu traço unário (ou seu ponto surdo?) a partir do qual a voz, ou o estilo, de um autor se desenvolve. Pelo “âmbar da letra” (Araújo, 2023) e pelo “grão da voz” (Barthes, 2004), é possível pensarmos como, para além do paradigma estruturalista, há algo da voz que se decanta nos sujeitos e não prescinde dessa parte tão potente do Outro. Hoepfner (2018) aponta que a língua e a linguagem vão muito além do paradigma signo, significado e significante. Não pensando necessariamente numa questão identitária, trouxe, neste trabalho, bastante sobre o sotaque. E vai ser justamente o sotaque que vai nos ajudar a pensar como a voz tem que ver com diversas facetas do modo de ser do sujeito na próxima sessão.

Uma das elaborações mais interessantes de Lacan sobre essa questão da voz é ilustrada pelo grafo do desejo. Esse gracioso grafo é um modelo construído por Jacques Lacan no final da década de 50 baseado na geometria não métrica e visa conectar vetores e lugares para condicionar certas relações. Em termos musicais, o grafo do desejo é uma espécie de *Grundgestalt* que aponta resumidamente caminhos que podem ser tomados no desenvolvimento da composição de uma canção. Ele representa um sistema de coordenadas lacano-cartesiano, que tem a pretensão de explicar não apenas o processo de constituição subjetiva, como também os processos encontrados numa análise, como a transferência, as construções em análise e a interpretação (Eidelzestein, 1995). No grafo do desejo observa-se, na instância inferior, como o sujeito é atravessado pela cadeia de significantes do primeiro outro, muitas vezes chamado de “outro materno”, mas que seria o universo de linguagem no qual será inserido, havendo aí uma nítida influência da linguística estrutural saussuriana. Desses significantes, como já falamos, a voz fica como um resto, havendo o seu recalque para que a linguagem passe a significar mais que um rugido (Palma, 2021).

Imagen 5 – Grafo do Desejo



Fonte: LACAN, J. *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Trad. BERLINER, C. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

Temos também, no grafo, a fórmula da fantasia $\$ \diamond a$, que “é formada pelo sujeito – como marcado pelo efeito da fala – na sua relação com um objeto a” (Lacan, Seminário 6, p. 419). Esse sujeito barrado diante do objeto causa de desejo, diante de um Outro que parece grandioso, maiúsculo, muitas vezes é bem representado pela figura dos compositores diante dos cânones ou mesmo dos hits, e pode servir para fazer caminhar até o desejo ou para paralisar diante do que poderia vir a ser a obra. A dimensão da fantasia, para Lacan,

Está intimamente entrelaçada à obra. A partir daí, torna-se possível que esta exprima essa dimensão, o real do sujeito, que é o advento do ser para além de toda realização subjetiva possível, como indicamos agora há pouco. A forma da obra de arte, tanto da bem-sucedida quanto da que fracassa, tem a virtude de implicar essa dimensão (Lacan, Seminário 6, p. 429).

Surgindo logo em seguida ao “tesouro dos significantes” $s(A)$, a fantasia se aproxima do significante, sendo uma construção simbólica importante na estruturação dos sujeitos. Por se aproximar do significante, a fantasia tem que ver com nossa relação com o Outro.

Ora, tomar o conceito de significante como estrutura mínima da cadeia na qual cada elemento é definido puramente por oposição implica no que se poderia nomear de uma lógica minimalista de pura diferença, lógica não-identitária. Dito de modo mais claro: na teoria lacaniana o significante é opositivo, relativo e não carrega qualquer conteúdo em si, já que sua relação com a significação se faz por encadeamento, de tal modo que o significante implica o apagamento da coisa, abolindo suas qualidades e retendo apenas a contagem e a diferença como tal. Como consequência dessa concepção, é possível à análise lacaniana considerar

que a significação se produz para cada sujeito particular no momento de sua enunciação, abrindo margem para os jogos significantes, mais notadamente a polissemia (Aires, 2005).

Ao transformos isso para os processos criativos na música, podemos pensar que a fantasia aparece como um potencial ponto nevrálgico dos compositores: Música não se faz com significantes nem significados e a análise de processos criativos se dar numa busca de respostas definidas e cartesianamente organizadas pode trazer um excesso de significação a um campo que trabalha com uma matéria mais além. Por outro lado, os estudos de análise musical e sua ânsia matemática por encontrar no cálculo a matriz, limitam a música a uma racionalidade que na maioria das vezes não lhe é inerente. Por fim, talvez seja necessário pensar a música no corpo, na sua dimensão imaginária, e nos arranjos singulares que uma obra pode desenvolver tanto em si mesma quanto como efeito de sublimação naquele que a produz. A música quer ser *sinthome*.

Nesse caminho da singularidade, pensando no *sinthome* como um arranjo único entre Real, Simbólico e Imaginário, lembremo-nos que um dos pontos mais importantes ao pensar em composição é justamente o estilo. Lacan traça diversos percursos em direção ao estilo, mas no próprio *Seminário 6*, em que comenta o grafo do desejo, ele nos lembra que o estilo depende também do interlocutor. Isso reflete nossas considerações sobre a fantasia e a criação musical e nos lembra que, “ao introduzir a ideia de endereçamento, aponta-se para o laço que funda o discurso”. Ou seja, quando compomos, mesmo que na solidão do Sibelius, estamos diante da nossa fantasia e da nossa relação com o Outro, seja esse Outro um mestre acadêmico ou um cantor de arrocha prestes a interpretar nossa canção. A relevância do endereçamento e sua relação com o desejo de compor e o modo que essa composição se dá talvez seja um dos pontos que tocam a relação entre o inconsciente e o processo criativo. Quem estamos querendo agradar quando compomos? Quem estamos querendo desagradar? Quem é nossa maior inspiração? De quem gostaríamos de fugir? Volta e meia durante as minhas análises das canções, percebi que havia algo que não era meu, mas me parecia próprio. Nas entrelinhas dos planejamentos composicionais, nos deparamos com o discurso do Outro contornando nossas melodias, o que nos confronta com um *estranhamento* diante da obra através do surgimento, do entalhamento, do estilo. O estilo de cada um diz da sua relação com o Outro e da sua interlocução com um saber que muitas vezes não se sabe. Sobre isso, Marinela Marques Porto comenta em *Do homem ao objeto: um percurso pela noção de estilo em Jacques Lacan* o seguinte:

Eis um passo no caminho para uma abordagem distinta acerca do estilo: é preciso que se inclua, nessa problemática, o interlocutor. Ao introduzir a ideia de endereçamento, aponta-se para o laço que funda o discurso. Não há como abordar o estilo sem levar em conta a interlocução. A quem se endereça o sujeito a não ser ao Outro, que não é o semelhante, mas o lugar da alteridade

por excelência? É nesse Outro, entendido como a própria ordem da linguagem, que o sujeito do inconsciente se constitui. Nesse ponto, é interessante destacarmos que uma das definições lacanianas do inconsciente é, precisamente, o discurso do Outro, do qual o sujeito recebe sua própria mensagem de maneira invertida (Lacan, 1957/1998). Ou seja, é a partir do que retorna desse discurso (que parece vir de “outro lugar”), que se dá a surpresa com a qual o sujeito se defronta quando se depara com algo que destoa, e que provoca efeitos de deslocamento, em relação a seu próprio enunciado. Um dos exemplos disso é o ato falho, pois o sujeito se reconhece, mas, ao mesmo tempo, se estranha no que diz (Porto, 2019).

O grafo do desejo, que parte de uma esquematização da constituição do sujeito na sua relação de estranhamento e intimidade com o Outro, não por acaso também é a via formal e sistemática da noção de letra no ensino lacaniano. A letra em Lacan é aquilo que permanece como escrita de um gozo diante da chuva de lalíngua:

Uma letra é, e aquela letra já não significa mais nada a não ser uma escrita. Acho que, quando Lacan fala que, no final de uma análise, o sujeito produz um escrito, é disso que se trata. Não se precisa escrever nenhuma carta, nenhum livro, nada, mas alguma coisa da depuração de uma escrita é produzida ali (Branco, 2023, p. 80).

O esquema do grafo contrapõe o significante à letra, ou seja, a escuta e a escrita (Eidelzestein, 1995). Escolho a palavra “contrapor” no lugar de “opor”, já por uma intencionalidade que ressoa neste trabalho: a letra e a voz encontram pontos de aproximação na escrita da canção, assim como também se encontra no que Lacan chamou de feminino. A voz, portanto, tem que ver também com a formação de um estilo, uma caligrafia do inconsciente, absolutamente singular. O sujeito, que é um efeito do discurso, e não sua causa, aparece ali onde o desejo se demonstra apesar da fantasia e através do Outro, inarredável. Trago Jacques Derrida ao falar sobre literatura para essa conversa: a obra é sempre singular, mas a singularidade nunca é pontual ou fechada, ela é um traço; para ser legível, precisa ser compartilhada, pertencer a algo, falar com e de um Outro.

Femininamente, diante do canto das sereias enfeitiçando Odisseu, Blanchot ao falar da escrita, aponta a saída pela narrativa, com a “ode transformada em episódio” nas epopeias (Blanchot, 2005, p. 6). Ora, a canção, parece apontar para a saída de Orfeu, que, em vez de ceder por completo à narrativa, amarrando o corpo a um mastro, ou de tapar os ouvidos com cera como um marujo comum, opta por cantar junto ao canto das sereias, ali, na beira de um abismo sonoro onde a palavra e a narrativa se tocam pelas bordas sinuosas da rasura. Seria aqui que a canção se lituraterraria, com harmonias dissonantes e consonantes? (Lacan, 1971) Penso em escandir mais ainda essa ideia a fim de trazermos alguma diferenciação em termos de processo criativo: enquanto a música de concerto muitas vezes busca uma narratividade estruturada e

planejada, com desenvolvimentos e fechamentos, tendo uma relação com a epopeia, a canção ousa mancomunar-se com o real da voz, assim, pelo tropeço, manca, capenga, chocha... mas caminhando, cantando e seguindo, feito Orfeu, feito Vandré.

Paul Valéry, que tanto nos trouxe sobre a voz, sempre indicou a pluralidade daquilo que se canta, seja no poema, seja na fala: “A presença de absolutos na voz de um rouxinol”. O poeta aponta outro destino para o real da voz, destino em que essa voz encanta em vez de assustar. Os sujeitos apavorados com o canto das sereias, com o delírio da psicose, com a força do supereu, encontram um re-canto numa forma de organização sonora que podemos presenciar no poema e na música, por exemplo. Se “vivemos através do ouvido no mundo dos ruídos” (Valéry, 2018, p. 201), a musicalidade reorganiza o barulho e os excessos do real da voz e possibilita sua fruição. Se “um som produzido evoca, por si só, o universo musical” (*idem*, p. 202), na voz e na sua imagem sonora estão contidos todos os espelhos que refletem o eu e seus outros.

Interpelar a canção como uma escrita feminina a fim de escutá-la de outras formas: invoco, convoco o objeto a me atravessar e, a partir desse ponto de escuta, e não necessariamente de vista, trato de ouvir a escrita, como diria Zular (2010) ao ler Willemart, porque nela se produz uma oralidade outra, “uma escuta que produz uma outra voz no interior da voz por meio da escritura” (Zular, 2010, p. 51). A homofonia de *Jouie* e *Jouissance*, muitas vezes utilizada por Lacan (que significa “ouço o sentido” e “gozo”, respectivamente) já revela a relação entre escuta e gozo, pondo-se aí o devir da escrita como litoral, bordejando de forma singular o real, “como se a escrita colocasse a voz no espelho” (*Idem*, p. 53). Se Llansol escreve em seu *Livro das Comunidades* que “contigo, querida voz, cujo sobre me entrega as últimas recordações de qualquer felicidade humana, contigo, deixa-me conversar mais um minuto” sobre essa voz que ao mesmo tempo que é tão íntima parece tão distante, tão estranha e tão prazerosa, busquemos também, pois, o deleite do cancionista diante de sua criação.

Saber que é impossível – e pouco recomendado – saber tudo é uma das claves que colaboram para meu prazer em relação à escrita de canções. Escrever é uma forma de ler o inconsciente, cantar é um jeito que damos de nos ouvirmos enquanto ouvimos vozes sem som que formam nossas articulações diante da música. É preciso correr o risco de autorizar a música a continuar como um efeito no corpo e do corpo, é preciso escutar nossas leituras e rabiscar nossas escritas. Às vezes estamos tentando ver as estrelas com um microscópio e ver hemácias com um telescópio quando o que é preciso mesmo é deixar o olho nu, ou pelo menos de tangas, para que possa participar sem constrangimentos do bloquinho da sublimação.

4.5.2 O cancionista borromeano

*Por que, então, uma canção, em sua unidade significante, seria mais propícia a dizer o afeto do que qualquer discurso?*⁹

David Bernard

O sonho adolescente de conservar os traços de todas as vozes que me atravessavam.

Jacques Derrida

Uma ideia que me surgiu quando ainda estava escrevendo o anteprojeto do presente trabalho e que desenvolvi de forma colateral, foi convocada a participar também aqui desta dissertação pelo professor Guilherme Massara. Vou apelidá-la de “o cancionista borromeano” para juntar Luiz Tatit com Jacques Lacan. Ora, lendo a obra *O Cancionista*, de Luiz Tatit, pensei que o cancionista brinca entre o real da voz, o uso simbólico e de enlaçamento social da palavra e a colocação do corpo no imaginário como um instrumento. Penso que, quando a gente é atravessado pelas canções, algo de alguma forma é enodado ali. Porque na canção existe o real da voz, mas que é ligado ao simbólico e ao imaginário. Existe o simbólico do texto, que é incrementado e subsidiado pelo real da voz, pelo vazamento do sotaque e pelo imaginário no canto. E existe o imaginário do canto, que tem uma camada de horror, gozo e prazer do real e uma camada do simbólico que não o deixa solto, perdido como um eco qualquer na caverna. Para além de seres falantes, somos seres entoantes, e o movimento de construir a canção parece o quarto nó, no qual os três nós borromeanos se amarram de forma mais consistente

A consistência do nó borromeano tem a ver com o enodamento dos registros em um corpo furado (Capanema, 2017/Lacan[1973-1974]). Os três registros são interdependentes, mas cada um sustenta-se num fora, numa ex-sistência. Capanema (2017) indica que “o que faz buraco em cada um dos registros permite a Lacan tratar a ex-sistência, definindo-a como o que permite a cada um dos anéis furar a consistência dos outros dois, confundindo-os ao fazer-lhes limite”. Enquanto o real é da ordem de um impossível ou inacessível, o simbólico tem que ver com o equívoco entre o sujeito e a língua e o imaginário, no corpo, estabelece um sentido ao simbólico, sendo seu efeito de escritura (Capanema, 2017, p. 390). No centro, onde os três registros contornam um vazio, está o objeto a, causa de desejo. E não é a canção um contorno traçado pelas vias do canto, da palavra e do real em torno do objeto voz?

Tatit nos lembra que “a fala pura é, em geral, instável, irregular e descartável no que tange à sonoridade” (Tatit, 2002, p. 12). Pelo fazer do artista, a fala é levada a um outro lugar, e então “a melodia captada como entoação soa verdadeira. É a presentificação do gesto do cancionista” (*Idem*, p. 13). Esse procedimento é ao mesmo tempo uma forma de mostrar e de encobrir, mostrando os caminhos das palavras a partir da escansão e da ritmização, mas também

trabalhando com um verniz, um recalque em relação à voz como objeto (Tatit, 2002; Vivès, 2013). Diante do uso da entoação para chegar à melodia, o artista se demonstra “como simples falante” e “nivela sua relação com o ouvinte”, produzindo aí também um espaço para o ouvinte se ver e se escutar na sua obra. Quando em seu ato de criação percorre as tensões melódicas, o cancionista vai além do falante, quase como se subisse num pequeno palanque, um escabelo, a partir da sua canção.

Esse fazer com o inconsciente que passa pela sublimação desemboca no escabelo, termo utilizado por Jacques Lacan para se referir ao fazer de James Joyce com a sua obra e seus *sinthomas*. Miller também nos indica:

O escabelo não é uma escada – é menor que uma escada –, mas tem degraus. O que é o escabelo? Penso no escabelo psicanalítico, não apenas aquele que precisamos para pegar os livros na estante de uma biblioteca. O escabelo é, de um modo geral, aquilo sobre o qual o falasser se ergue, sobe para se fazer belo. É seu pedestal, que lhe permite elevar a si mesmo à dignidade da Coisa (Miller, 2016, p. 334)

Assim como Joyce tagarela para se azafamar (Lacan, 2003, p. 561), penso que muitos cancionistas também buscam na canção se escabelotar. Lacan já dava sinais disso em seu texto Joyce, o *Sintoma*:

Joyce é o primeiro a saber escabelotar [escaboter] bem, por ter levado o escabelo ao grau de consistência lógica em que o mantém, orgulhosamente [artgueilleusement], como acabo de dizer. Deixemos o sintoma no que ele é: um evento corporal, ligado a que: a gente o tem, a gente tem ares de, a gente areja a partir do que a gente tem. Isso pode até ser cantado, e Joyce não se priva disso (Lacan, 2003, p. 565).

Quando aproximo Lacan de Tatit nessa breve construção, não o faço no sentido de buscar uma psicanálise pura do fazer do cancionista. Pelo contrário, indico aqui como o cancionista já tem em si um saber-fazer com os três registros e com a língua, o que se diferenciaria de outros saberes decorrentes de uma análise, por exemplo. Lembro Lacan falando de Joyce: “O extraordinário é que Joyce o tenha conseguido, não sem Freud (embora não baste que o tenha lido), mas sem recorrer à experiência da análise (que talvez o tivesse engodado com um fim medíocre)” (Lacan, 2003, p. 566).

No entanto, enquanto como “mestres de língua”, Lacan e Joyce traçaram seu escabelo chegando à ausência de sentido, seja em *Finnegans Wake*, seja no *Seminário 24*, o cancionista brinca entre a mestria e o laço, usa o indizível da música e o não-todo-dito da palavra de modo a criar novos significados, mas também novas formas de não significar, a partir dessa junção. Percorre afetos:

É no real do corpo – ou seja, no corpo que abriga o gozo, no corpo pulsional, suscetível aos sintomas – que incidem os efeitos da linguagem, os quais repercutem no sujeito e são por ele vividos como satisfações ou insatisfações. Pode-se dizer, então, que o afetado é antes de tudo o corpo, e não apenas o corpo em sua consistência imaginária permeada pelas significações e normas dos discursos que circulam na cultura, mas principalmente o corpo em sua capacidade de gozar, o corpo como substância gozosa (Bernard, 2020, p. 55).

Isso implica diversas questões para pensarmos os processos criativos na música. Se estamos falando borromeanamente, é preciso dar espaço para discutirmos a dimensão do corpo, os afetos, as angústias, os nós na garganta, os silêncios... E o canto:

O canto é uma mistura do real, no sentido de que a voz, enquanto real, está aí implicada, mas é um real articulado ao simbólico. Não é o grito da sereia, ao qual podemos nos referir como puro real, mas o real ligado ao simbólico, porque o canto tem também a palavra (Vivès, 2013).

E no desenrolar do canto do cancionista, chegamos a lugares em que a palavra se descola de seu significado para tornar-se som: “Para concluir uma análise é preciso sair do sem-fim, da metonímia, do sentido que sempre remete ao sentido [...] (Rithee, p. 80). A canção serve-se do significante em sua materialidade, *materalité*, para fazer cantar algo do indizível, apesar de muitas vezes o cancionista cair no gozo do deciframento (Maranhão, 2022, p. 61). Em polifonia, a canção também cria outros significados.

Maranhão (2022) ao discutir a interpretação analítica na obra de João Gilberto cita Lacan ao falar como um sujeito se serve da língua para dizer algo diferente do que ela já diz (Maranhão, 2022 p. 71). Essa é a metonímia do significante, que aparece reordenado, distorcido, comprimido, forçado e reforçado no fazer dos trovadores e dos cancionistas (idem). O autor continua:

O equilíbrio delicado que na canção se dá entre a fala e o canto resulta do trato que o cancionista entretém com o real da linguagem, um trato que pode ser definido em termos lacanianos como um “saber-fazer com *lalingua*”, de modo a sugerir uma aproximação entre o gaio saber do cancionista e o saber inconsciente (Maranhão, 2022, p. 74).

João Gilberto chega ao umbigo do samba ao decompor e recompor a canção brasileira e por isso se aproximaria do trabalho do analista enquanto *performer* (Maranhão, 2022, p. 78). Nascido em Juazeiro, cujo muro aquoso do Rio São Francisco divide e comunica Pernambuco e Bahia, numa zona de fronteira e mistura entre dois estados e culturas, certamente o bruxo sabia bem das travessias.

Acrescento, em diálogo, outros modos de pensar essa relação analista-cancionista ao lembrar de Luiz Gonzaga que em tantas canções também interpretou e analisou um dos Brasis, numa operação inversa à migração do nordestino que fugia da seca, trouxe a música dos sertões para adentrar o mainstream. Esse projeto estético do cancionista Luiz aponta não apenas para a decomposição e recomposição, como no caso de João Gilberto: Ele irradia a potência do que está recalcado, eleva ao lugar da canção um modo de dizer de uma região que na sua época era vista como isolada dos grandes centros econômicos e culturais do país. Um cancionista, assim como um analista, também tem o papel de escutar no fora de sentido um modo de dizer que amplifique aquilo que do sujeito resguarda pulsão de vida – que faz o sujeito atravessar um país, ou uma análise, em busca de novas soluções. Enquanto João, em seu quase silêncio, decanta e corta, chegando ao umbigo do samba, Luiz agrupa, reúne, numa antropofagia pré-modernista, o aboio e o batuque. A empreitada Gonzaguiana aproxima quase borromeanamente, na criação de um estilo, o agudo do triângulo à marcação do zabumba e à harmonia da Sanfona, fazendo uma música que lembra o Brasil de levantar do divã sudestino-jazzístico e lembrar de arrastar o pé e fazer corpo nas veredas que cantam alto. Esse lugar dado à canção a partir da via do corpo, pintando a paisagem sonora com a espacialidade do sotaque, feita por muitos cancionistas populares, nos lembra a operação de Joyce no *Finnegans Wake* ao abordar a sonoridade da linguagem para além do seu sentido. Os exemplos são imensos, mas nesse mês de junho em que escrevo esse capítulo, lembro-me do “tengo lengo tengo” em “A Morte do Vaqueiro” e da sonoridade do “Korsaco” em “Pagode Russo”. Na primeira, uma onomatopeia pinta uma cena, instaura seu ritmo como análogo ao ritmo do gado numa procissão que se aproxima da morte do vaqueiro. Na segunda, uma palavra de outra língua vira o remelexo da nossa, chegando numa percussividade que brinca entre o sentido e o fora de sentido. Se o analista interpreta pela materialidade de lalíngua para chegar ao umbigo do sonho, por outro lado também escuta plasticamente as palavras em seu conjunto, na sua sopa de letras, no ressoar do conjunto que canta o singular a partir de suas experiências e suas geografias. Depende do estilo e da escuta. Há, portanto, algo do cancionista, assim como do analista, que diz de si e do seu arredor (desde o primeiro até o presente). Se pensarmos o uso da palavra “estilo” como campo que abrange diversos artistas ao “estilo” singular, borromeanamente amarrado, podemos ver no uso corrente da palavra, o quanto o Outro ainda ecoa e transpassa, como um coro, em cada canto solo. E é por esse campo que vamos caminhar agora.

4.6 Alter Letra: Sonoridade, sotaques e psicanálise

A cor dessa cidade

*sou eu, O canto dessa
cidade é meu.*

Tote Gira/Daniela Mercury

Quando o indizível vem à luz, ele é político.

Annie Ernaux

4.6.1 Sotaque e letra

Em várias das canções-tese que trouxe no decorrer desse trabalho, a regionalidade presente no meu primeiro modo de falar surge por entre uma fala que misturou sotaques de outros lugares no decorrer do tempo. O sotaque surge aqui como uma marca de uma coletividade no dizer individual, afinal, “se a língua é coletiva, todo sotaque numa língua falada o é também” (Fleischer, 2004, p. 11). Essa dança da linguagem que tanto distorce quanto atribui timbres diferentes aos fonemas pode ser vista como um elemento musical na língua, mas também um elemento de resquício da linguagem na música. Possui um quê de *moebiano*, já que está dentro e fora, como aquilo que da linguagem não é palavreável, mas ainda assim transmite algo do Outro. Elaboro que o sotaque se instala no corpo: o cérebro comprehende os fonemas ao aprender uma nova língua, mas o aparelho fonatório está acostumado a trabalhar para produzir outras sonoridades. Os efeitos da língua no corpo não são apenas simbólicos, afinal, isso não é novidade.

O sotaque surge como um elemento de musicalidade comum de um grupo que marca sua diferença diante de outros grupos. O sotaque é o que resta do dizer do Outro nas sonoridades do discurso e na imaginarização da voz. O sotaque também é aquilo que do tesouro dos significantes nos atravessa sem exigir a renúncia do significado. É a parte da língua que não corta, não significa, não castra, mas transmite. O sotaque é o eco no corpo do fato de que há uma lalingua: a identidade restante da mátria que ocupa nossa forma de falar, de escrever, de musicar. Se o simbólico nos provê o nome-do-pai de forma direta, o sotaque da nossa língua primeira nos atravessa com a voz do materno e sua polifonia de sereia e acalanto.

Nas composições que aqui comentei, o sotaque atuou como elemento rítmico na repetição e reaparição constante de tercinas, como elemento melódico na relação entre as notas que cabiam nas sílabas, e como impulso para a criação de letras na necessidade de vogais abertas e de trocadilhos, rimas, homofonias e brincadeiras com a língua. Como “cada língua tem a sua própria estrutura melódico-embriônica” (Kiefer, 1973, p. 44, *apud* Tatit, 2002) e “já existe nela, portanto, o germe de uma música que expressa a alma do povo” (*Idem*), é natural que nós compositores utilizemos das sonoridades da língua como material composicional. É essa outra

chave de leitura para os processos criativos em composição: em vez de irmos ao fundo, à análise minuciosa, às “profundezas do inconsciente”, como popularmente se indica, talvez seja hora de irmos à superfície da língua, onde podemos ver as paisagens que ela pinta. Misturar João Gilberto com Luiz Gonzaga: sertão é onde a gente canta.

Dado que “a música decompõe que a linguagem compõe”, sendo também uma “acomodação de restos” (Rocha, 2008, p. 142), podemos pensar a experiência da composição como um fazer com lalíngua que a partir do singular busca um laço com o coletivo. Rithée Civasco, ao falar da clínica borromeana, nos lembra que:

Lalíngua existe fora da experiência analítica; ela existe no uso do grupo como coletividade. O que vai se depositando no uso de uma língua por um grupo... Não é por acaso que “deux” (dois) e “d’eux”(deles) são, em francês, homofônicos... Não é por acaso que “non” (não) e “nom” (nome) são homofônicos... O que quer dizer que não é por acaso? (...) Essas homófonas, esses equívocos (há três tipos deles: homofônicos, lógicos e gramaticais)... não se depositaram por acaso... eles fazem entrar algo do gozo singular dos sujeitos em lalíngua... (Civasco, 2021, p. 81).

Portanto, toda língua produz significação, mas tem na sonoridade do significante a falta de sentido, que ultrapassa a dimensão do equívoco e chega numa forma de ressoar lalíngua (Civasco, 2021). Aqui é importante nos referirmos ao inconsciente como lido pela psicanálise lacaniana, aquele que tem rasuras, apagamentos, desaparecimentos. A noção de letra, enquanto escrita desse inconsciente, é um índice de diferenciação, de uma escrita do singular. Quando chove a língua sobre a letra, sobre a escrita do significante, que sem significado algum marca o corpo com o gozo, algo parece em-possar. Digamos de um *empoçar* tanto com “ç”, quanto um com os dois s de posse. Algo se *empoça* diante de um sintoma cristalizado, cifra de um gozo. Seria o sotaque uma espécie de *ravissement* que dilui a letra na voz? Seria o sotaque um eco da letra? Uma rasura da voz? O sotaque tem que ver com uma caligrafia da nossa escrita de si no inconsciente? O sotaque é o que fica da caligrafia do Outro na nossa letra de escrita do inconsciente. Anagramaticamente: Alter Letra.

O sotaque diz dos afetos da língua. Eu nunca ouvi um “oxente” sem afeto. O sotaque diz do corpo diante da língua. Nós escutamos o inglês perfeitamente, mas a nossa boca não consegue se encaminhar para o sotaque da língua inglesa com a mesma fluidez que uma criança nativa se encaminharia. “Antes do que se diz, importa a música do que se diz” (Harari, 2003, apud Maliska, 2021). Opera no real, já que tem algo a ver com o que não se inscreve do corpo e da voz. Ele opera no simbólico, porque através dele muito é dito e transmitido (nunca ouvi um oxente sem afeto); e ele opera no imaginário e no nosso modo de saber fazer com o corpo. Falamos com o corpo inteiro. Sejamos japoneses, com a formalidade em que uns se curvam aos outros. Sejamos italianos, com sua língua de mãos. Sejamos sertanejos, muitas vezes encolhidos,

fechados, mas muitas vezes expansivos, com suas sílabas tônicas. Nunca vi um oxente sem afeto, repito.

Se estamos falando de processos criativos na canção, a partir da experiência dos sujeitos e atravessada por um pensamento psicanalítico, talvez estejamos diante de um novo campo. Ora, que esse campo seja, como minha cidade natal, um Campo Formoso, que aceite chifonnages e lituraterre-se. Que suporte “a voz além do muro” (Maliska, 2021, p.51) e permita a “voz como transgressão do sentido harmônico das palavras” (idem, p. 53). Que na força da intervenção, surja uma canção que não tenha medo de ser sem sentido, um simples siricotico. E diante do escoamento de lalíngua, possamos entoar koans nos divãs.

4.6.2 Sonoridades

Neste momento de concluir, uso dizer pela metade. As canções já falaram bem mais que essas tagarelices acadêmicas. Penso em como é interessante ser uma psicanalista- compositora diante de um trabalho que busca contribuir com o campo da pesquisa em música. É uma empreitada quase fáustica, entre um desbravar e a capacidade de suportar não saber. Lembro que o escritor favorito de Sigmund Freud, Johann Wolfgang von Goethe, escreveu o seu *Fausto* partindo de uma busca incessante pelo saber e terminando num coro místico, feminino. Eis os versos finais, traduzidos por Jenny Klabin Segall:

CHORUS MYSTICUS

Tudo que é efêmero é
somente Preexistência;
O Humano-Térreo-
Insuficiente Aqui é
essência;
O transcendente-
Indefinível É fato aqui;
O Feminil-
Imperecível Nos ala
a si.

FINIS (J. W. Goethe)

A leitura de Lacan sobre o inconsciente estruturado como lalíngua indica-nos que “para concluir uma análise é preciso sair do sem-fim, da metonímia, do sentido que sempre remete ao sentido...” (Cevasco, 2021, p. 80); ora, para concluir, é preciso irmos sem medo ao som. Num acorde perfeito maior, o final da *Magnum Opus* do mais influente escritor alemão também nos leva, em ascese, ao canto, ao burburinho da língua ecoando sua sonoridade - grandioso como o silêncio eterno dos espaços infinitos que apavoraram Pascal.

Não é à toa que o *Fausto* começa com uma paixão tórrida por Gretchen enquanto o personagem busca um saber e termina no não-saber a escutar as asas do feminino. A nossa língua de origem se chamar de “materna” também não é à toa, certamente há algo na cultura que aponta como aprender a cantar ter que ver com o feminino. Não só a voz, como os sons abstratos do corpo materno, são nosso primeiro contato auditivo desde aproximadamente 4 meses e meio de gestação. O retorno ao feminino que nos fala parece um eco de um princípio onde a música do coração nunca cessa.

Pelo âmbar da letra, podemos reencontrar a voz (Araújo, 2023). Há, mais ainda, outra dimensão nessa encruzilhada de música, poesia e psicanálise: o atravessamento da linguagem materna, mas não só, no que forma o sotaque, não podendo ser negada a importância do feminino nessa transmissão; a canção se aproxima das escritas ditas femininas, por nos apresentarem uma dimensão poética de um saber-fazer com o gozo na *poiesis* da letra em suas entrelinhas musicais. Há, mais ainda, outra dimensão nessa encruzilhada de música, poesia e psicanálise: o atravessamento da língua materna (mas não só) no que forma o sotaque, não podendo ser negada historicamente a importância do feminino nessa transmissão de sonoridades ancestrais.

Ainda ultrapassando a sonoridade e chegando à letra, conversamos com o método, ou ritual da psicanálise literária, uma forma de ler e pensar o que pode ser a leitura “sem interpretação”, uma leitura pela letra, esse suporte da língua (Branco, 2023, p. 80). Como Nancy (2014) aponta sobre o escutar de modo geral, que “a escuta (se) abre à ressonância e que a ressonância (se) abre ao si” (Nancy, 2014, p. 46), essa escrita derivada da escuta que a canção engendra nos indica um caminho no qual aquilo que Lacan aponta como feminino parece ter lugar nos estudos sobre a música.

A canção, ao que nos parece, é a escrita feminina da música, no seu lugar de intuição e de saber-fazer com o real, na sua relação com um dizer que pende mais para a poesia que para o lugar da narrativa. O coro místico de Goethe, o ressoar em sim maior de Molly Bloom, a voz da ópera que desemboca na diva do pop: é no campo do feminino que mergulhamos quando permitimos a canção nos inundar.

5 CONCLUSÕES

*Contigo, querida voz, cujo sobre me entrega
as últimas recordações de qualquer felicidade
humana, contigo, deixa-me conversar mais
um minuto.*

Maria Gabriela Llansol

Ao passear pelas relações entre música e psicanálise, percebemos o quanto a área da música pode nos indicar novos caminhos na nossa relação com o inconsciente. Vimos como o planejamento da composição de canção se envereda por caminhos inesperados, o que aponta como composição às vezes precisa que cessem as barreiras da consciência para dar lugar à criação de forma mais livre. Também foi possível discutir como a influência dos artistas que escutamos se mistura à influência das línguas que estamos falando, levando a canção para o caminho do familiar; e, por outro lado, como a canção nos surpreende e traz à tona memórias e influências que de tão distantes já fazem parte do Infamiliar que nos habita.

Estudar o processo criativo da canção a partir de uma relação com a psicanálise que deriva não somente de um estudo teórico do campo, mas também de uma intimidade com a prática clínica em ambas as posições que essa prática implica, a de analisante e a de analista, fez com que esse trabalho chegasse a alguns pontos que talvez sirvam para ampliar as fronteiras da pesquisa em processos criativos na música. Cada canção trouxe-nos uma perspectiva singular deste fazer da cancionista, mas também do fazer da psicanalista, enquanto cancionista, já que é o mesmo sujeito inconsciente que atua nesses processos. Observamos que falar da construção musical, do rascunho e das ideias que rondavam o sujeito durante a feitura de cada obra, parece uma forma de análise musical que pode complementar os estudos estruturais e de planejamento em música. Por outro lado, pensar o ato de compor como um ato que deriva de uma operação libidinal e que depende do desejo daquele que compõe, sendo esse desejo relacionado ao laço do sujeito com o Outro, nos faz, talvez, adentrar num campo em que os processos criativos possam ser discutidos a partir também das suas lacunas, das dificuldades dos sujeitos em compor, das angústias dos estudantes ao serem atravessados pelos mestres e pela tradição canônica do estudo em música, entre outros fatores.

Ainda para o campo da pesquisa em música, podemos apontar algumas perspectivas que não nos cabe aprofundar aqui, tais como a relação da aprendizagem com as mudanças daquilo que é colocado como inconsciente no processo criativo da obra; as possíveis relações das funções harmônicas com estados afetivos e corporais específicos; a influência dos sintomas e formações

do inconsciente do sujeito no processo de composição, como questões com o supereu, inibições e angústias, dentre outros. Para pesquisas posteriores no campo da música, suponho que a partir desse trabalho outras pesquisas possam utilizar as canções como canções-tese, observando a feitura e os desdobramentos das canções, sejam de autoria própria seja de autoria de outros, servindo como ferramenta para o campo da análise musical. Os desdobramentos da noção de sotaque, das construções sobre a relação entre psicanálise e processos criativos, ou mesmo as temáticas propostas para a organização das canções, poderiam contribuir para investigações futuras em processos criativos ou atravessar outras canções de outros cancionistas, seguindo o estilo de cada um, o sotaque de cada compositor.

Discutimos o desejo do cancionista, estabelecendo uma relação da inserção do sujeito na linguagem na qual a voz não se perde completamente. Propusemos, assim, irmos além do que se fala no Grafo do desejo e sua relação com a linguística saussuriana: a voz também pode surgir em outras formas de fazer com o inconsciente, indo além do resto e de seu lugar de objeto a. Outra conclusão no que tange a essa inter relação entre música e psicanálise, é uma construção que fiz em relação ao trabalho de Luiz Tatit sobre o cancionista borromeano, na qual indico que a relação entre simbólico real e imaginário, no que tange à língua, lalíngua e voz, tem algo de uma operação borromeana na qual o fazer da canção opera borromeanamente como um sinthoma.

Uma outra construção foi a da relação entre sotaque e criação musical, indicando o sotaque como um elemento composicional que serve tanto para aplicações rítmicas quanto para aplicações melódicas diante da estrutura da canção, mas também permite acessar memórias e influências nem sempre explícitas no processo de criação que leva em conta decisões conscientes. Por fim, chegamos à construção de que a canção pode ser vista como uma escrita feminina, abordando um saber não-todo diante da música e da palavra.

O principal resultado dessa pesquisa, no entanto, são as canções, que falam por si não somente dos meus processos, mas da minha relação com a música, a psicanálise e a cultura. Com elas, vimos que a palavra pode estar a serviço da sonoridade no fazer musical, o que nos lembra que nem só de harmonia, ritmo e melodia a música é feita. Há também um dizer não-todo com a linguagem, permitindo que os elementos sonoros façam um diálogo que nunca se completa, que não precisa necessariamente de uma inteireza para de fato ressoar.

O caráter de ficção do relato de uma pesquisa artística permite que nossas narrativas estejam a serviço do inconsciente e não necessariamente de uma verdade concreta. Transformar relatos de composição em um jeito de pensar a teoria psicanalítica foi o *armengue* que ousei fazer aqui,

sem medo de ser menos nem ânsia de ser mais, como diz a canção “Mulher apocalíptica”⁶. Chegamos ao fim, portanto, com o equívoco da palavra “apocalíptica”, que na mitologia cristã fala de um final, enquanto na raiz da palavra em grego temos o anúncio de um recomeço. Ousei repetir para recomeçar e para elaborar, coisa que se faz nos mais variados caminhos: um jeito de deixar cada canção mais nossa, cada tropeço mais único, cada falta mais próxima. Repetir como dom do estilo, pelo refrão ou pelo sotaque, nos permite repetições mais bonitas, com tom de acalanto. E recomeço e repito até que no fio da voz possa escutar um coro, um lugar, uma paisagem: um campo.

⁶ Mulher Apocalíptica é uma canção do meu álbum *O Mandacaru Intergaláctico*, que você pode escutar aqui: https://www.youtube.com/watch?v=GYsUzcR8WeM&ab_channel=ANDRESSANUNES

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O fim do poema**. Tradução: Sérgio Alcides. Cacto, São Paulo, 2002.
- AIRES, S. 2005. **Da Quase Equivalência à Necessidade de Distinção**: significante e letra na obra de Lacan. Disponível em <https://www.psicanaliseefilosofia.com.br/textos/significante_e_letra.pdf>. Acesso em 15 de novembro de 2023
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2. ed. Recife: FJN, Editora Massangana; São Paulo, 2001.
- ALVES, R.B.; VIVÈS, J.M.; CHATELARD, D. S. **O ato analítico e a presença (negativizada) do analista**. Psicanálise & Barroco em revista, v.19, n. 02, dezembro de 2021.
- ANDRADE, C. S. **A interpretação analítica e a escrita poética chinesa**. 2013. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/BUBD-9G4ERB>>.
- ANDRADE, C. D. **Sentimento do mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. ISBN 978-85-359-2118-2.
- ANDRADE, M. de; FISCHER, L. A. (Comp.). **A estranha força da canção**. 1.ed. São Paulo: Editora Acorde, 2022. 198 p. ISBN 6599441289.
- ANZIEU, D. **Beckett: auto-analyse et créativité**. Revue française de psychanalyse, n. 56, p. 357-370, 1992.
- ARAÚJO, A. R. N. **A cabeça da medusa num litro de pitu**. Revista Mormaço, dez. de 2023. Disponível em: <<https://medium.com/revistamormaco/a-cabe%C3%A7a-da-medusa-num-litro-de-pitu-b39e247532a0>> Acesso em 8 de junho de 2024
- ARAÚJO, A. R. N. **A voz em Paul Valéry em diálogo com a psicanálise**. Psicanálise & Barroco em Revista, v. 20, n. 1, p. 31-44, 2022. DOI: 10.9789/ pb.v20i1.31-44. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/view/12005>>. Acesso em: 2 nov. 2023.
- ASSIS, G. K. O; VIEIRA, M. A. **Supereu: a voz de um imperativo interrompido**. Psicol. rev, v. 25, n. 1, p. 258-277, jan. 2019. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682019000100015&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 26 nov. 2023.
- AVRIL, R. M. **Lalíngua, gesto e canções de resistência**: tatuagens musicais no corpo da cultura. Psicanálise & Barroco em Revista, 19(2), 16-30, 2022. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/view/11737>>.
- AVRIL, R. M. **Estrangeiros numa cidade que acorda**: inconsciente, mal-estar e polifonia. Disponível em: <<https://psicanalisedemocracia.com.br/2021/01/estrangeiros-numa-cidade-que-acorda-inconsciente-mal-estar-e-polifonia-por-renata-mattos-avril/>>. Acesso em: 2021.

AZEVEDO, R. M. **A voz e a invocação para musicar a vida: ressonâncias entre música e psicanálise.** 2011. 174 f. Tese (Doutorado em Pesquisa Clínica em Psicanálise) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

BARROS, M. de. **Livro sobre nada.** Rio de Janeiro: Record, 1996.

BARROS, M. de. **Memórias inventadas: a infância.** São Paulo: Planeta, 2003.

BARROSO, A. F.; FERRARI, I. F. **O último ensino de Lacan: há algo para além da linguagem.** Vol. 12, n. 2, p. 249-254, mai/ago 2014. DOI: 10.4013/cld.2014.122.12.

BARTHES, R. **O rumor da língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2012. BARTHES, R. **Aula.** 7 ed. São Paulo, Cultrix, 1996.

BARTHES, R. **O Óbvio e o Obtuso.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, R. **O Grão da Voz.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASSOLS, M. **O feminino, entre centro e ausência.** Opção Lacaniana online nova série Ano 8, n. 23, julho 2017. Disponível em: <http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_23/O_feminino_entre_centro_e_ausencia.pdf>.

BERNARD, D. **A letra e a voz.** Trivium [online], v.5, n.2, pp. 58-64, 2013. ISSN 2176-4891.

BERTISSOLO, G. **Cycles in music: spaces, experience and applications in music theory and composition.** MusMat - Brazilian Journal of Music and Mathematics, vol. 2, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://musmat.org/en/musmat-journal/past-editions/volii-n1/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

BERTISSOLO, G.; LIMA, P. C. **Capoeira e composição:** diálogos entre cognição e processos criativos. Revista PERCEPTA, v. 1, n. 1, 2013. Disponível em: <<https://www.abcogmus.org/journals/index.php/percepta/article/view/15>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

BERTISSOLO, G; NOGUEIRA, M (Ed.). **Composition, culture and embodied cognition: consciousness and reciprocity in the field of choices.** Music and Cognition Series, Brazilian Society for Music Cognition, 2020.

BOTELLA, M.; ZENASNI, F.; LUBART, T. **What are the stages of the creative process? What visual art students are saying.** Front. Psychol., 21 nov. 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.02266>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

BOULEZ, P. **Escritos seletos.** Tradução: Artur Morão. Coleção Escritos de Compositores Contemporâneos, 2013.

BLANCHOT, M. **O livro por vir.** Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANCO, L. C. SOBRAL, A. 2023. **O que é psicanálise literária?** 1^a ed. ISBN: 9788571084902. 128 p.

BRANCO, L. C. **Os ínviros caminhos: ler, escrever, psicanalizar.** Belo Horizonte: Cas'a. Denófrio, 2019.

BRITTO, A. P.; CALDAS, H. **Testemunho e transmissão em psicanálise:** a ficção é o destino? Disponível em: <<http://www.psicanalise.ufc.br/hot-site/pdf/Trabalhos/03.pdf>>, 2011.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H. **Panorama do Finnegans Wake.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, H.. O afreudisíaco Lacan na galáxia de lalingua (Freud, Lacan e a Escritura). In: CESAROTTO, O. (Org.). **Ideias de Lacan.** São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 69-75.

CAPANEMA, C. A.; VORCARO, A. M. R. **A condição do ser falante no nó borromeano.** Estilos clin., São Paulo , v. 22, n. 2, p. 388-405, ago. 2017. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282017000200011&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em 22 jun. 2024. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-1624.v22i2p388-405>.

CANGUÇU, D. **Escrever a clínica / Construir o caso: o que se inscreve numa análise?** Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica, v. 24, n. 1, p. 19-27, jan. 2021.

CATANZARO, T. **Do descontentamento com a técnica serial à concepção da micropolifonia e a música de textura.** ANPPOM - Décimo Quinto Congresso, 2005.

CATÃO, I. **Du réel du bruit au réel de la voix:** la musique de l'inconscient et ses impasses. Insistance, n. 5, p. 19-34, 2011. DOI: 10.3917/insi.005.0019.

CHAVES, C. G. L. **Processo criativo e composição musical:** proposta para uma crítica genética em música. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012.

CLARKE, D.; CLARKE, E. **Music and consciousness: philosophical, psychological, and cultural perspectives.** 2011. 410 páginas. ISBN 0199553793.

CEVASCO, R. **Passo a passo... Rumo a uma clínica borromeana.** 2021. Aller editora. 192 p. ISBN 978-65-87399-21-8

COHEN, M. **Identidad, subjetividad y lengua de origen.** Ediciones del Signo. ISBN 987-1074-24-7. Buenos Aires, Argentina, 2005.

DERRIDA, J. **Essa estranha instituição chamada literatura:** uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução: Marileide Dias Esqueda. Revisão técnica e introdução de Evando Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DENDASCK, C. **O que é um memorial acadêmico? O memorial acadêmico é importante?** Disponível em: <<https://www.nucleodoconhecimento.com.br/blog/materiais-academicos/memorial-academico>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

DEPLAGNE, L. E. DE F. C. **Gênero em desafio:** das trobairitz provençais às repentistas nordestinas. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 35, p. 193-205, jan. 2010.

DIDIER-WEILL, A. **Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud.** Tradução: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

DONIN, N. **A autoanálise, uma alternativa à teorização?** Tradução: Michelle Agnes Magalhães. Opus, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 149-200, set. 2015. Edição Especial.

DUARTE, F. A. **Freud e a música.** Ide (São Paulo), v. 40, n. 64, p. 129-142, dez. 2017. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062017000200011&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em: 29 nov. 2022.

ERNAUX, A. **A escrita como faca e outros textos.** Rio de Janeiro: Fósforo Editora, 2023.

EIDELSZTEIN, A. **El grafo del deseo.** Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1995.

EYNG, C. R.; DAMIANI, M. F. **Processos criativos em música:** da teoria das etapas aos tipos de criatividade. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2014.

FAOUR, R. **História da música popular brasileira sem preconceitos [recurso eletrônico]:** de fins dos explosivos anos 1970 ao início dos anos 2020, vol. 2. Rio de Janeiro: Record, 2022. Recurso digital. Formato: epub. Requisitos do sistema: Adobe Digital Editions. Modo de acesso: World Wide Web. ISBN 978-65-5587-608-6 (recurso eletrônico).

FERRAZ, S. **Livro das sonoridades.** Editora 7 Letras, 2018. 132 p.

FERREIRA, A. B. H. **Míni Aurélio:** o dicionário da língua portuguesa. 2010.

FOCHESATTO, W. P. F. **A cura pela fala.** Estud. psicanal., Belo Horizonte, n. 36, p. 165-171, dez. 2011. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372011000300016&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em: 20 nov. 2023.

FREUD, S. A teoria transformada. In: FREUD, S. **A correspondência completa de Sigmund Freud e Wilhem Fliess: 1887-1904.** Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FREUD, S. **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”):** além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. **Obras completas, volume 11:** Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). Tradução: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, S. **Mal-estar na civilização.** In: Edição Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 81-178.

FREUD, S. O Moisés de Michelangelo. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. p. 253.

FREUD, S. As pulsões e seus destinos. In: **Obras Incompletas de Sigmund Freud.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

- FREUD, S. Escritores criativos e devaneio. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1908. p. 147-158.
- GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente**. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- GALINDO, C. **Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GRASSI, L. **The sound of the unconscious: psychoanalysis and music**. Routledge, 2021. ISBN 036764553X. 142 p.
- GRÉSILLON, A. **Alguns pontos sobre a história da crítica genética**. Estudos Avançados, v. 5, n. 11, p. 7-18, jan. 1991.
- HOEPFNER, S. G. **Sotaque: a voz da identidade**. Revista Enunciação, v. 3, n. 1, 2018. ISSN 2526-110X.
- JORGE, M. A. C. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**. Vol. 4. ISBN 6559790886.
- KANDINSKY, W.; SCHOENBERG, A. **Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario**. ISBN 84-206-8534-8, 1987/1993.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu**. Companhia das Letras, 2015. Edição do Kindle.
- LACAN, J. **Seminário, livro 16: de um Outro ao outro (1968-1969)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- LACAN, J. **O seminário, livro 23: o sinthoma (1975-1976)**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2007.
- LACAN, J. **O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação**. Tradutora: Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- LACAN, J. **A terceira / Teoria de lalíngua**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023, p. 112.
- LACAN, J. **O aturdido**. In: **Outros escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 448-497 (Campo Freudiano no Brasil).
- LACAN, J. **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999 (Coleção Campo Freudiano no Brasil).
- LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, J. **Lituraterra**. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, pp. 197-204 (Trabalho original publicado em 1971).
- LACAN, J. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Tradução: M.D. Magno. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1985.

LACAN, J. **O seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973)**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução: MD Magno. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 1985 (Campo Freudiano no Brasil).

LACAN, J. **Seminário 24 - L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre, 1976-1977**. Seminário inédito. Disponível em: <staferla.free.fr> (em francês); <lacanempdf.blogspot.com/2019/06/seminario-24-portugues-linsu-que-sait.html>.

LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LAO-TZU. **Tao Te King: o livro do Tao e sua virtude**: versão integral e comentários. Tradução: Marcos Martinho dos Santos. 3. ed. São Paulo: Attar, 2018.

LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido (Mitológicas Livro 1)**. Zahar, 2018. E-book; Kindle.

LIMA, P. C. (Org.). **Teoria e prática do compor IV: horizontes metodológicos**. Salvador: Edufba, 2016.

LIMA, P. C. (Org.). **Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino**. Salvador: EDUFBA, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16804/1/Teoria%20e%20pra%25c2%25a6%25c3%25bctica%20do%20compor-RI.pdf>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

LIMA, P. C. (Org.). **Teoria da cultura na perspectiva criada pelo ensaio “O futuro de uma ilusão” de Freud**. Caderno CRH [online]. 2013, v. 26, n. 69, pp. 511-527. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-49792013000300007>>. Epub 27 fev. 2014. ISSN 1983-8239.

LOHSS, O. **Filigrana: o processo de composição de uma canção**. Monografia (Graduação) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.

LUCERO, A.; VORCARO, A. **Do vazio ao objeto: das ding e a sublimação em Jacques Lacan**. Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica [online]. v. 16, n. spe, pp. 25-39, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1516-14982013000300003>>. Epub 21 jun. 2013. ISSN 1809-4414. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982013000300003>.

MARANHÃO, B. **As canções e seus destinos: a gaia ciência em música e em psicanálise**. 2022. Tese (Doutorado) - UFMG.

MARANHÃO, B.; ROCHA, G. M. **Da fala ao canto e ao invés: lalíngua e o real do inconsciente**. Reverso, v. 42, n. 80, p. 91-100, dez. 2020. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952020000200011&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em: 21 abr. 2022.

MALISKA, M. E. **Chiffonnage... em direção ao sinthome: a voz além do muro**. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, v. 24, n. 1, p. 51-62, jan. 2021.

MCEWAN, I. **Enclausurado**. Companhia das Letras, 2016.

MEDEIROS, B. R. **Ritmo na língua e na música: o elo possível**. Música em Perspectiva, v. 2, 2010. DOI: 10.5380/mp.v2i2.19528.

MEIRELLES, A.; STOLTZ, T.; LÜDERS, V. **Da psicologia cognitiva à cognição musical:** um olhar necessário para a educação musical. *Música em Perspectiva*, [S.l.], v. 7, n. 1, jun. 2014. ISSN 2236-2126. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/38135>>. Acesso em: 25 nov. 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/mp.v7i1.38135>.

MELO, B. M. F. **Lévi-Strauss:** mito e música. *Revista Eletrônica Inter-Legere*, n. 14, jan./jun. 2014. ISSN 1982-1662.

MILLER, J. **Jacques Lacan e a voz.** Tradução: L. A. M.; R Cecchetti. In: *Opção Lacaniana*, 2013.

MOLINA, S. **Canção popular, música e poesia: períodos, categorias e níveis de articulação composicional.** *Revista USP*, n. 111, p. 79-88, 2016. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i111p79-88.

MORAES, J. G. V. **História e música:** canção popular e conhecimento histórico. Universidade Estadual Paulista – UNESP. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

NOGUEIRA, I. **Contemporary knowledge and musical creation:** ethic and paradigms. *Música Theorica*, Salvador: Tema, v. 2, p. 1-21, 2016.

OUTEIRAL, J. O. **Onde está Clara Crocodilo, Arrigo Barnabé?** *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 45, n. 1, p. 25-28, 2011.

PASSEGGI, M. da C. **Memoriais:** “cantos de experiência” vivida e em devir. *Revista de Gestão e Avaliação Educacional*, v. 68281, p. 1-10, out. 2022. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/regae/article/view/68281/pdf>>.

POMMIER, G. **É possível falar de um desejo “primitivo” de escrever?** *Estilos clin.*, São Paulo, v. 13, n. 24, p. 14-23, jun. 2008 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282008000100002&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 13 mar. 2024.

PORGE, E. **Voz do eco.** São Paulo, SP: Mercado de Letras, 2014.

QUIGNARD, P. **Ódio à música.** Tradução. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RIBEIRO, S. **O oráculo da noite:** a história e a ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROCHA, G. M. **Olho clínico:** ensaios e estudos sobre arte e psicanálise. Belo Horizonte, MG: Scriptum, 2008.

RUBIN, R. **The Creative Act:** a way of being. Penguin Press, 2023. ISBN 0593652886. 432 páginas.

RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas.** Mórula Editorial, 2019. Edição do Kindle. SAFATLE, V. **Introdução à Jacques Lacan.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SAFATLE, V. **Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage.** In: SAFATLE, V.; RIVERA, T. (Org.). **Sobre arte e psicanálise.** São Paulo: Editora Escuta, 2006.

SANCHES, T. **Ensaio sobre um infinito**. 1. ed. Editora Zagodoni. 1 jan. 2013. 144 páginas. ISBN 8564250586.

SCHOENBERG, A. **Harmonia**. 2. ed. 18 maio 2012. Capa dura.

SEKEFF, M. L. **Música, estética de subjetivação**. São Paulo: Annablume, 2009. 174 p. ISBN 8574199230.

SILVA, W. C. L. **A vida, a obra, o que falta, o que sobra: memorial acadêmico, direitos e obrigações da escrita**. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 7, n.15, p. 103-136, maio/ago. 2015.

STRAVINSKY, I.. **Poética musical (em 6 lições)**. Tradução: Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. Tradução de: Poetics of music (in the form of six lessons). ISBN 8571103666.

TATIT, L. (2002) **O cancionista**. Edusp, 2. ed., 1 mar. 2002. 328 páginas. ISBN 8531412145.

TATIT, L. (2023) **Revisão dos 100 anos da canção brasileira**. 28 fev. 2023. ISBN 6586962609. 72 páginas.

TAVARES, H. C. **Forma, elementos de acaso e indeterminação em música: uma introdução**. ORCID: 0000-0003-2225-408X, 2022.

TAVARES, L. A. T. **Psicanálise e musicalidade(s): sublimação, invocações e laço social**. 167 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

VILELLA-PETIT, M. P. **Platão e a poesia na República**. Kriterion, Belo Horizonte, n. 107, jun. 2003, p. 51-71.

VIOLA, D. T. D.; VORCARO, A. M. R. **A formulação do objeto a partir da teorização lacaniana acerca da angústia**. Revista Mal Estar e Subjetividade, v. 9, n. 3, p. 867-903, 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482009000300006&lng=pt&tlang=pt>.

VIVÈS, J. **O silêncio das sereias: uma abordagem kafkiana da voz como objeto a**. Figures de la psychanalyse, n. 16, p. 93-102, 2007. DOI: 10.3917/fp.016.0093. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2007-2-page-93.htm>>.

VIVÈS, J. **A voz na psicanálise**. Reverso, Belo Horizonte , v. 35, n. 66, p. 19-24, dez. 2013 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952013000200003&lng=pt&nrm=iso> Acesso em 21 jun. 2023

VIVÈS, J. **La voix sur le divan: musique sacrée, opéra, techno**. Paris: Aubier, 2012.

WILLEMART, P. (Org.). **A escritura pela rasura: a crítica genética em busca de outros saberes**. Editora Perspectiva S/A, 2022. E-book; Kindle.

WILLEMART, P. **Crítica genética e psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 285 pp.

WISNIK, J. M. **A gaia ciência**: literatura e música popular no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZULAR, R. **Ouvir a escrita**: uma leitura dos processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise. *Manuscritica: Revista de Crítica Genética*, n. 18, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177662>>.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. Tradução: A. Pinheiro, J. P. Ferreira. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Ubu Editora, 2018. E-book; Kindle.

ANEXOS

ANEXO A – Partitura de Sereno e Sina (Fragmento)

62

T A B

f

T A B

T A B

T A B

ANEXO B – Partitura de AlgorID

AlgorID

Andressa Nunes

$\text{♩} = 90$

1. Em/D

26