

**MÚSICA E SEXUALIDADE: AS PRÁTICAS
MUSICAIS NA CONSTRUÇÃO DE UMA ÉTICA
DO DESEJO**

GIOVANNI FIGUEIREDO PADULA

**TESE DE DOUTORADO
RIO DE JANEIRO, 2017**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

MÚSICA E SEXUALIDADE:
AS PRÁTICAS MUSICAIS NA CONSTRUÇÃO DE UMA ÉTICA DO DESEJO

GIOVANNI FIGUEIREDO PADULA

RIO DE JANEIRO, 2017

MÚSICA E SEXUALIDADE:
AS PRÁTICAS MUSICAIS NA CONSTRUÇÃO DE UMA ÉTICA DO DESEJO

por

GIOVANNI FIGUEIREDO PADULA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música, sob a orientação do Professor Doutor José Alberto Salgado.

Rio de Janeiro, 2017

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

P125	<p>Padula, Giovanni Figueiredo Música e sexualidade: as práticas musicais na construção de uma ética do desejo / Giovanni Figueiredo Padula. -- Rio de Janeiro, 2017. 259 p.</p> <p>Orientador: José Alberto Salgado. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2017.</p> <p>1. Música. 2. Sexualidade. 3. Psicanálise. 4. Técnica corporal. 5. Escuta. I. Salgado, José Alberto, orient. II. Título.</p>
------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Autorizo a cópia da minha tese “Música e sexualidade: as práticas musicais na construção de uma ética do desejo”, para fins didáticos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

MÚSICA E SEXUALIDADE: AS PRÁTICAS MUSICAIS NA CONSTRUÇÃO DE UMA ÉTICA
DO DESEJO
por

GIOVANNI FIGUEIREDO PADULA

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor José Alberto Salgado (orientador)

Professor Doutor Márcia Maria da Silva Cirigliano

Professora Doutora Ruth Silva Torralba Ribeiro

Professor Doutor Luiz Otávio R. Corrêa Braga

Professor Doutor Silvío Augusto Merhy

Conceito: APROVADO

FEVEREIRO 2017

Para Elizabeth Travassos
in memoriam

AGRADECIMENTOS

À Professora Elizabeth Travassos (*in memoriam*), pela orientação inicial, pelo incentivo constante e pelo estímulo ao alargamento dos limites de minha pesquisa.

Ao meu orientador, Professor Dr. José Alberto Salgado, pela orientação e atenção a mim dispensada durante este trabalho e também pelas valorosas contribuições como integrante da banca do meu Ensaio I e do meu Exame de Qualificação.

Ao Professor Dr. Paulo José Moraes Pinheiro, sou especialmente grato por sua orientação segura e generosa durante boa parte de meu percurso de trabalho, a qual foi fundamental para a conclusão dessa tese.

Ao Professor Dr. Silvio Augusto Merhy, pela participação na banca do Exame de Qualificação e pelas valiosas observações e sugestões então apresentadas.

Aos professores Dr. Samuel Araújo e Dra. Marta Ulhôa, pela participação na banca do Ensaio II, pelas críticas conferidas e excelentes sugestões ao trabalho.

À professora Dra. Carole Gubernikoff, pela sua participação na banca do Ensaio I e pelas preciosas considerações dispensadas.

Aos Professores Carlos Alberto Figueiredo, Luiz Otávio Braga, Luiz Paulo Sampaio, Laura Rónai e a todos os professores e colegas do PPGM com quem tive a satisfação de conviver e aprender ao longo desses anos.

Ao Sr. Aristides Domingues Filho, ao Leonardo Gama Felix e demais funcionários do PPGM, pela paciência, dedicação e pelo competente trabalho prestado.

Ao Professor Dr. Isidoro Eduardo Americano do Brasil, pela iniciação à obra de Lacan e pelas aulas em psicanálise que tanto me enriquecem.

Aos membros da Escola Brasileira de Psicanálise Movimento Freudiano, pelas leituras, seminários e aulas que tive o prazer de assistir.

A Isabel Guimarães, pela revisão do texto e tradução dos resumos.

Ao Dr. Leonardo Palmeira, pela ajuda na tradução do alemão para o português.

À Dra. Tatiana Monteiro de Barros, pelo empréstimo dos livros e pelos finais de semana com que ficou sozinha com nosso filho para que eu pudesse me dedicar ao programa.

Aos meus pais, pelo amor, pela dedicação e por terem me feito neurótico.

Ao meu filho Théo, por me ensinar a tentar ser melhor a cada dia.

A Thaís Chilinque, pelo carinho.

Aos meus amigos e parceiros.

Ao CAPES, pelos meses de bolsa concedidos.

*“Se não podemos ver claro, ao menos vejamos
claramente as obscuridades”*

(Sigmund Freud)

*“Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de
muita coisa”*

(João Guimarães Rosa)

PADULA, Giovanni F. *Música e sexualidade: as práticas musicais na construção de uma ética do desejo*. 2016. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

As práticas musicais constituem um campo privilegiado de manifestações alusivas a questões de gênero, bem como a aspectos da sexualidade e da vida amorosa.

Há um imenso repertório formado por canções nas mais diferentes línguas do passado e do presente cuja temática encontra-se centrada no que chamamos uma *ética do desejo*. Formas de amar, modos de se relacionar sexualmente com o outro, de se conduzir numa paixão, de conquistar e ser conquistado, comportamentos que são socialmente valorizados ou repudiados em cada gênero, afirmação de padrões de beleza, exaltação dos atrativos sexuais, os limites de conduta e as transgressões são temas frequentes desse vasto repertório.

Concomitantemente, em formas de dança que preveem uma diferenciação de gênero e sugerem uma erogenização do movimento corporal, o corpo é colocado em realce nas práticas musicais. Com ênfase nas marcações de gênero e formas de representação do (des)encontro amoroso, práticas musicais como ‘o baile’ constituem uma ocasião social na qual as mesmas são enfatizadas e ritualizadas, colocando em relevo a dimensão erótica e sexual do viver.

Como o aspecto sonoro das práticas musicais se situa nesse arranjo? Para além da temática amorosa trazida pela associação com a linguagem e da erotização e representação de gênero no movimento enfatizadas pela dança, que tipo de vínculo pode haver entre os artefatos musicais e a sexualidade?

Após refutar o que identificamos como as duas principais tentativas de abordar o problema (a primeira, que chamei ontológica, aqui representada em seu nascedouro pelo pensamento platônico; a segunda, a naturalista-evolutiva, aqui representada por Darwin e seus contemporâneos), propusemos uma abordagem da questão sob a perspectiva de uma técnica corporal específica, em meio ao processo aqui denominado *viver na escuta*.

Seguindo princípios bastante gerais, buscamos escandir as principais etapas de transmissão e consolidação dessa técnica corporal. Procuramos demonstrar o quanto a mesma opera desde a interação vocal entre a mãe (*função materna*) e o infante, à qual se agregam as conquistas do controle corporal aplicadas na aquisição e no domínio de uma tecnologia do ritmo e do canto, pavimentando a progressiva interação simbólica e imaginária com os artefatos musicais e seus usos.

Adotando uma vertente dialógica entre a Antropologia e a Psicanálise, mais precisamente entre Lévi-Strauss e Freud, que encontrou em Lacan a melhor tradução da visada estruturalista do Inconsciente, o autor busca compreender como essa técnica corporal atua na constituição do sujeito e interage com as vicissitudes de suas pulsões.

Palavras-chave: Música – Sexualidade – Psicanálise – Técnica corporal – Escuta

PADULA, Giovanni F. Music and sexuality: the musical practices in the construction of an ethic of desire. 2016. Doctoral Dissertation (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The musical practices constitute a privileged field of manifestations allusive to issues of gender, as well as aspects of sexuality and love life.

There is an immense repertoire formed by songs in the most different languages of the past and the present whose subject is centered in what we call an ethic of desire. Ways of loving, ways of entering into a sexual nexus to the other, of conducting oneself in a passion, of conquering and being conquered, behaviors that are socially valued or repudiated in each gender, affirmation of beauty standards, exaltation of sexual attractiveness, conduct limits and transgressions are frequent subjects of this vast repertoire.

Concomitantly, in dance forms that predict gender differentiation and suggest an erogenization of body movement, the body is emphasized in musical practices. With emphasis on gender markings and forms of representation of love (mis)match, musical practices such as 'the ball' constitute a social occasion in which they are emphasized and ritualized, highlighting the erotic and sexual dimension of living.

How the sound aspect of musical practices can be situated in this arrangement? Beyond the love theme brought about by association with language and eroticization and gender-representation of movement emphasized by dance, what kind of liaison can there be between musical artifacts and sexuality?

After refuting what we have identified as the two main attempts to approach the problem (the first, which I called ontological, represented here in its birth by Platonic thought, the second, the naturalist-evolutionary, represented here by Darwin and his contemporaries), we have proposed an approach of the question from the perspective of a specific body technique, in merge with a process here called living in listening.

Following very general principles, we sought to analyze the main stages of transmission and consolidation of this body technique. We try to demonstrate how this body technique is operating since vocal interaction between mother (maternal function) and infant begins. Therefrom, the conquering of corporal control is applied in the acquisition and mastering of a technology of the rhythm and singing, paving the way for progressive symbolic and imaginary interaction with musical artifacts and their uses.

Embracing a dialogic strand between Anthropology and Psychoanalysis, more precisely between Lévi-Strauss and Freud, which has in Lacan the best translation of the structuralistic view of the Unconscious, the author seeks to understand how this body technique acts in the constitution of the Subject and interacts with the vicissitudes of his drives.

Keywords: Music – Sexuality – Psychoanalysis – Body technique – Listening

PADULA, Giovanni F. Musique et de la sexualité: les pratiques musicales dans la construction d'une éthique du désir. 2016. Thèse (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RÉSUMÉ

Les pratiques musicales constituent un domaine privilégié des manifestations allusives aux questions de genre, ainsi que les aspects de la sexualité et de la vie amoureuse.

Il y a un immense répertoire qui se compose de chansons dans de nombreuses et différentes langues anciennes et contemporaines, dont le thème est centré dans ce que nous appelons ici une éthique du désir. Façons d'amour, façons de se rapporter sexuellement les uns avec les autres, de se mener dans une passion, pour conquérir et être conquis, les comportements qui sont socialement valorisés ou répudiés dans tous les genres, l'affirmation de normes de beauté, exaltation de les attractives sexuelles, les limites de conduite et transgressions sont des sujets fréquents de ce vaste répertoire.

Concomitamment, dans des formes de danse qui offrent une différenciation entre les sexes et suggèrent un mouvement du corps de érotisation, le corps est placé en vedette dans les pratiques musicales. En mettant l'accent sur les marques de genre et les formes de représentation de la (non) rendez-vous amoureuse, les pratiques musicales comme «le bal» sont une occasion sociale dans laquelle ils sont mis en valeur et ritualisée, en mettant en relief la dimension érotique et sexuelle de la vie.

Comme l'aspect sonore de la pratique musicale est dans cet arrangement? En plus du thématique de l'amour apporté par l'association avec la langage et de l'érotisme et la représentation de genre dans le mouvement a souligné par la danse, quel espèce de relation qu'il peut y avoir entre les artefacts musicaux et la sexualité?

Après réfuter ce que nous avons identifié comme les deux principales tentatives pour résoudre le problème (le premier, appelé ontologique, représentée ici dans sa source d'origine par la pensée de Platon, le second, la naturaliste évolutionniste, représenté ici par Darwin et ses contemporains), nous avons proposé une approche de la question dans l'optique d'une technique spécifique du corps, au milieu du processus appelé ici vivre dans l'écoute.

Nous cherchons d'analyser les principales étapes de la transmission et la consolidation de cette technique de corps en prenant en compte des principes très généraux. Nous essayons de montrer comment il fonctionne à partir de l'interaction vocale entre la mère (fonction maternelle) et l'enfant, dans lequel sont ajoutés les réalisations de contrôle du corps appliquées dans l'acquisition et la maîtrise du rythme et de la technologie de chant, consolidant la progressive interaction symbolique et imaginaire avec des objets musicaux et leurs utilisations.

En adoptant une perspective dialogique entre l'anthropologie et la psychanalyse, plus précisément entre Lévi-Strauss et Freud, l'auteur a trouvé chez Lacan la meilleure traduction de la vue structuraliste de l'inconscient. L'auteur cherche à comprendre comment cette technique de corps fonctionne dans la constitution du sujet et interagit avec vicissitudes de ses pulsions.

Mots-clés: Musique – Sexualité – Psychanalyse – Technique de corps – Écouter

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – MÚSICA E SEXUALIDADE.....	10
1.1 – Música e erotismo.....	10
1.2 – O vínculo entre música e sexualidade é socialmente construído.....	18
1.3 – Em contextos específicos a prática musical atualiza uma ética sexual.....	22
CAPÍTULO 2 – MÚSICA E SEXUALIDADE EM PLATÃO E DARWIN.....	29
2.1 – Platão e a harmonia da <i>polis</i>	30
2.2 – Música, evolução e sexualidade: as origens da música entre o materialismo e o idealismo na segunda metade do século XIX.....	51
2.2.1 – A música na obra de Darwin.....	57
2.2.2 – A ideia da música como estratégia sexual.....	59
2.2.3 – O papel da música na evolução da espécie humana segundo Darwin.....	63
2.2.4 – Influências das teorias darwinistas na musicologia nascente.....	70
CAPÍTULO 3 – A REGULAÇÃO PELA CULTURA.....	93
3.1 – A sexualidade humana enquanto realidade <i>sui generis</i>	94
3.2 – Incesto e normatividade sexual.....	97
3.3 – A hipótese freudiana: o complexo de Édipo e o inconsciente.....	101
3.4 – Lévi-Strauss e o inconsciente enquanto estrutura.....	111
3.5 – A síntese lacaniana.....	116
3.5.1 – O real, o simbólico e o imaginário.....	123
CAPÍTULO 4 – VIVER NA ESCUTA.....	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	221
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	235

INTRODUÇÃO

Imaginemos, como mero exercício poético, a hipótese já clássica, amplamente utilizada na física, do *observador externo*. Em nosso caso, porém, ao invés de perscrutar estrelas e formular equações, a este observador externo, mantido a certa distância, interessa compreender aquilo que o mundo ‘lá fora’ considera *música*. Numa primeira abordagem, sincrônica, este observador externo, ficcional e fictício, seria confrontado com algumas questões. Ele constataria que os seres humanos passam parte considerável do seu tempo em contato com alguma forma de música. Ouvindo-a de maneira casual, a partir dos inúmeros veículos que incessantemente transmitem os seus repertórios nas rádios em seus carros e lares, nas propagandas e programas televisivos, na música ambiente onipresente nos shoppings centers, lojas comerciais, lanchonetes e restaurantes, nas academias de ginástica, nas salas de espera, elevadores, nos serviços de atendimento ao cliente por telefone ... Para além dessa forma passiva, tão onipresente na vida contemporânea, nosso observador constataria que muitos também se engajariam de forma mais íntima e pessoal no seu contato com a música, quer como ouvinte, quer como intérprete – refiro-me aqui ao intérprete casual ou amador. Enquanto ouvintes, perceberia que muitos selecionariam criteriosamente o repertório de sua preferência, escolhendo entre os estilos que lhes parecem de maior interesse, organizando os itens numa ordem específica, elegendo as bandas e os intérpretes que mais lhe apeteçam, comparando-os e cotejando as suas qualidades, adquirindo suas músicas e, eventualmente, acompanhando as suas exposições. Enquanto intérpretes amadores, nosso adventício observador talvez os surpreendesse cantarolando as canções que mais se lhes afeiçoam, esforçando-se diligentemente a aprender-lhes a melodia, a letra e os acentos rítmicos, cantando-as ao longo, enquanto as escutam, quer juntamente com outros nas horas de lazer ou entretenimento, quer na solidão do chuveiro, no caminho para o trabalho ou enquanto

realizam uma tarefa cotidiana. Perceberia ainda que um contingente considerável de pessoas acumula um repertório assaz numeroso ao longo da vida, o qual, retrospectivamente, parece compor a ‘trilha sonora’ de sua própria existência: músicas, canções e intérpretes com os quais desenvolve uma relação íntima e particular. Seu ‘gosto musical’ parece, sobretudo, definir uma espécie de lugar de pertencimento: um círculo de afinidades eletivas desenhado por uma cartografia musical que parece delimitar zonas de convergências ou dissensões sonoras. Em certo sentido – talvez dissesse o nosso observador –, é como se essa vida musical interior, calcada em relações de afeto e operando mediante processos de aprendizagem e de identificação, fosse construída a partir de uma ‘ecologia’ musical, isto é, uma ambiência sonora e musical em meio à qual o sujeito se encontra desde sempre implicado. Dentre as muitas ‘ecologias’ possíveis, cada qual com as suas particularidades e, ao mesmo tempo, atravessadas por sucessivas apropriações e relações de troca, em constante transformação, talvez ficasse o nosso longínquo observador algo surpreso com tamanha exuberância de formas, possibilidades e estilos. Entre maravilhado e atordoado, quiçá sentindo-se deliciosamente perdido em meio a tal miríade sonora, nosso observador imaginário quem sabe sentisse necessidade em delinear um contorno que lhe parecesse minimamente estável, ou reunisse em torno de si, por pequena que fosse, alguma constância. Adotasse um viés funcionalista, diria, talvez, que a atividade musical se encontra, frequentemente, associada a diferentes contextos e usos: há usos da escuta, usos da dança, usos religiosos, rituais, curativos, entre tantas outras formas de uso. Mas logo perceberia, imagino, a permeabilidade dessas fronteiras, atinando para o quão arbitrário seria enclausurar os fazeres musicais segundo sua prescrição de uso. A mesma música que num momento se escuta, em outro poderá ser dançada. O repertório ligado aos cultos dos orixás, no Candomblé, é inseparavelmente destinado à adoração, à escuta, à dança e ao canto ritual. Na tarantela o

aspecto curativo não se encontrava separado da dança, assim como nos mantras a performance está inseparavelmente ligada ao aspecto religioso e curativo.

Caso se visse tentado a chegar mais perto, no intuito de melhor enxergar o fenômeno, é provável que nosso observador se deparasse com alguns contextos nos quais tamanha exuberância sonora se fizesse acompanhar de uma produção igualmente abundante de textos teóricos, históricos, biográficos e musicológicos, tendo por objeto sistemas musicais, estilos, períodos, movimentos, músicos e compositores, abordando os mais variados temas acerca do *music world*. Digamos que essa proximidade lhe permitisse acesso a uma visada diacrônica do processo. Poderia imaginar então que as afinidades eletivas que fazem convergir tantos elementos e procedimentos de forma a permitir a ocorrência daquilo que podemos definir como *experiência musical* se estabelecesse a partir de uma tecnologia. Recorro aqui a uma definição ampla do termo, que compreende tanto as tradições organológicas, que permitiram a invenção e construção dos instrumentos musicais, passando pelas tecnologias acústicas de tratamento do som, quanto as modernas tecnologias de reprodução. Isto para não falar das técnicas do corpo, técnicas de execução e escuta, requeridas na experiência musical. De fato, é impossível entender a estética e a sensibilidade musical romântica, por exemplo, sem atentarmos para emergência do piano, da tecnologia das salas de concerto, das técnicas de distribuição e comercialização do repertório possibilitado pelas editoras, das novas técnicas de execução instrumental (como o vibrato, o tempo rubato etc.) e de composição, das técnicas corporais envolvidas na movimentação corporal do intérprete ou na atenção aural do ouvinte.

Todavia, essa visão instrumental do processo deixaria a descoberto o impulso que orienta essa tecnologia. Assim, consideremos que, em algum ponto de sua observação, nosso observador imaginário se sentisse impelido a formular a seguinte pergunta: o que leva um contingente tão grande de pessoas, em sociedades tão diferentes, cada qual com realidades e contextos tão diversos entre si, a se engajar tão frequentemente em uma atividade como essa?

Certamente, essa é uma pergunta que, como sói acontecer aos turistas reais ou imaginários, carrega a marca da ingenuidade. Ela pressupõe a existência de uma unidade sob a multiplicidade de experiências abrangidas que apenas por comodismo ou inocência podemos admitir nomeá-la sob a égide de um mesmo conceito – música. De fato, não há *a música*, no sentido de uma unidade válida para todas as experiências que, de uma maneira ou de outra, envolvam a escuta e a produção acústica nesse domínio vago do sonoro que não se faz coincidir com os sons da fala, mas que também se constituem como objeto de interesse e atenção. Pode haver alguma razão plausível para que tendamos a empregar o mesmo conceito para aproximar realidades tão múltiplas e diversas entre si? Teríamos o mesmo escrúpulo terminológico se estivéssemos subsumindo a multiplicidade das línguas ao campo da linguagem? Ocorre que o olhar estrangeiro não é só ingenuidade. Ele traz igualmente a marca do estranhamento, do olhar que não enxerga os automatismos enquanto tais. Portanto, podemos nos despedir do nosso breve observador tomando-lhe de empréstimo esta última qualidade, enquanto procuramos nos desembaraçar da primeira, para então recobrar a questão: qual o significado desses agenciamentos¹ em torno do sonoro? Que motor move essa roda? Do que se trata todo esse investimento?

Uma abordagem superficial da questão poderia levá-la para o viés do entretenimento. Não pretendo negar o que a chamada indústria do entretenimento desde há muito percebeu, reelaborou e transformou em lucro, isto é, o potencial de entretenimento ligado ao mundo da música. Mas reduzir a questão ao simples entretenimento seria subtrair-lhe toda a densidade e complexidade. Mesmo porque o entretenimento é, no caso, apenas a superfície de uma dimensão muito mais ampla e profunda que se abriga, digamos, sob o signo do prazer. E se o prazer ficou cada vez mais reduzido ao entretenimento, isto se deve à lógica do capital e do trabalho, na qual tudo se converte em valor de troca econômica, o que permite converter o

¹ O termo *agenciamento* remete à obra de G. Deleuze e F. Guattari. Cf. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 1**, (1995, p. 10). Aqui, todavia, a utilização do termo *agenciamento sonoro* possui caráter mais restrito, referindo modos tradicionais de articular o sonoro e suas representações culturais.

entretenimento em comodato a ser restituído posteriormente sob a forma de energia laboral, como demonstraram Adorno e Horkheimer (2002).

A noção de prazer ocupa uma posição central nas formulações do pensamento ocidental acerca da beleza. Esta é uma ideia que faz convergir domínios cuja abordagem da questão do belo são em tudo mais divergentes. O famoso psicólogo evolucionista Steven Pinker (1997) tem defendido que a música é uma tecnologia do prazer (*pleasure technology*) construída a partir de funções cerebrais preexistentes e que, do ponto de vista evolutivo, a música não possui qualquer utilidade (Pinker, 1997, p. 528). Ainda que admitamos, como ponto de partida, que a aproximação à música – ou seja, o amor à música, o gostar de música, o cantar, o tocar, o escutá-la, o dançá-la, o fruí-la – se dê sob a égide do princípio do prazer, ainda que um prazer sublimado (como o quer a concepção freudiana), fazê-lo implica um reducionismo que nos impede alcançar muitas das nuances que se impõem. Basta que pensemos o quanto pode ser irritante uma música ou o quanto pode ser aborrecido e até mesmo desesperador ser submetido a uma escuta indesejável (e não faço aqui nenhum juízo de valor estético). Que o digam os prisioneiros americanos nas masmorras de Abu Ghraib ou de Guantánamo, obrigados a ouvir indefinidamente certas canções americanas como forma de tortura. Mesmo que excluamos os casos extremos e situações limites como essa, percebemos que a relação com a música se move numa sucessão de acontecimentos que se desdobram entre o prazer e o desprazer. Pensemos na intensidade com que se pode tanto ‘amar’ quanto ‘odiar’ certos gêneros ou estilos musicais, como frequentemente ocorre entre os adolescentes. Não se trata de outra coisa aquilo que se constitui no que chamamos de gosto musical, cuja compreensão exige que recorramos à noção de *habitus*, segundo a aceção de autores como Mauss (2003) e, sobretudo, Bourdieu (2011).

Todavia, o *habitus* vai muito além desse círculo de simpatias e antipatias que constitui a noção de gosto. O *habitus*, “essa gramática geradora de condutas” (Bourdieu, 2011, p. 355),

é muito mais que o hábito. É o que em grande medida confere alguma previsibilidade às ações humanas. É também aquilo que, ao instituir constância, cria a ilusão de naturalidade. No caso dos agenciamentos sonoros ora em questão, é o que engendra a ‘ecologia’ musical que faz supor aos olhos do nosso observador fictício envolver os sujeitos e as coletividades. Mas o *habitus*, tal como definiu Bourdieu em *A dominação masculina*, é ainda uma disposição postural inculcada no corpo por meio de um processo no qual uma identidade social instituída inscreve-se em uma natureza biológica (Bourdieu, 2003, p. 64). No caso dos ordenamentos musicais, o *habitus* está operando desde os fundamentos dos processos primários que conformam e condicionam os modos de escutar, reproduzir, perceber e se relacionar com o sonoro.

O prazer estético não é uma emanção do objeto, da obra; não se revela pelo conteúdo, mas por uma relação, por um arranjo no qual o sujeito e a obra estão implicados em referência a um outro social que, em última instância, lhe confere significação.

Só pode haver o prazer desinteressado da estética kantiana se houver o belo em si do ideal platônico (o que faz de Kant, em certa medida, um intérprete da teoria estética platônica, retirando dela o ruído moral). Mas se não há o belo em si, esse prazer em nada pode ser desinteressado. E com isso não quero dizer apenas que é interessado na beleza, investindo-lhe enorme atenção e relevância. Mas precisamente que não é em qualquer beleza que ele se vê igualmente interessado. Ele se interessa por uma beleza particular: aquela em que ele se vê de algum modo representado. A questão da representação está intimamente ligada ao prazer estético. A arte (as fulgurações do belo) representa para o sujeito um mundo em que ele se reconhece; um mundo cuja representação faz sentido para ele, ou melhor, recobre de sentido a sua própria existência. Ao contrário da ideia romântica de uma suposta solidão inerente ao prazer estético, a experiência estética, tal como tentamos defini-la, é sobretudo uma experiência socializante, uma vez que na representação desse mundo em que o sujeito se

reconhece, em primeiro lugar, ele se reconhece no outro. É preciso que esse outro lhe dê as chaves com que o sujeito vai decodificar suas atribuições de valor estético e, uma vez instaurado esse processo de decodificação, não haverá nada mais a que se não possa atribuir tal valor. Se a experiência estética recobre de sentido todo campo (e a existência mesma) do sujeito, é por fazê-lo inserindo-o em uma coletividade na qual ele se vê em alguma medida representado. Na teia das representações simbólicas, as emanações da beleza parecem representar para o sujeito um mundo desejável e nesse mundo desejável (e, talvez, somente aí) o seu desejo e o desejo do outro parecem convergir. Daí que a esfera do gosto institui, também, uma ética, um ordenamento do mundo, desse mundo desejável que o sujeito supõe com o outro compartilhar. A esfera do gosto é sobretudo propícia para que dois sujeitos se reconheçam como semelhantes. Retomando a análise pelo seu revés: os processos de identificação e produção de alteridade operam um mapeamento estético do mundo, onde os sujeitos se encontram situados uns com relação aos outros.

Enfatizamos que a questão do prazer está intimamente ligada à fruição estética, e esta só se concretiza na esfera do gosto, a qual implica necessariamente a noção de representação. Tangenciamos a ideia de que a noção de representação requer um processo de construção intersubjetiva, o que nos conduz a uma ética, no sentido de um ordenamento ideal de um mundo compartilhado. Se aceitarmos como pressuposto um entendimento amplo da noção de prazer, tal como adotado por Freud na teoria da libido – enquanto um impulso básico que, embora permaneça um substrato da pulsão sexual, pode ser investido em objetos externos e representações mentais –, há que se supor que a libido não se esgota unicamente na sexualidade propriamente dita, mas a transcende.

Agora podemos introduzir a premissa de que tal investimento em torno do sonoro sobre o qual nos perguntávamos há pouco encerra um impulso libidinal, impulso esse que só se realiza mediante a subsunção a um ordenamento que permita reunir as duas pontas do

processo – o libidinal e o sonoro – em um enlace significante. Por isso a necessidade de se falar de uma ética do desejo e de como os agenciamentos sonoros das práticas musicais articulam-se nos modos de representação da mesma.

Mas como fazê-lo se as ordenações do prazer estético frequentemente nos escapam, refugiando-se nos desvãos do inefável, do indizível, do para além de toda linguagem? Ou seria esse laconismo que tão frequentemente envolve o prazer estético apenas uma das formas de atuar do recalçamento? Seja como for, para insistir na trilha do desejo em suas articulações com o sonoro, pareceu-me mais proveitoso considerar as expressões onde esse vínculo se torna mais manifesto. Refiro-me aos casos em que o erotismo e as variadas formas de expressão da sexualidade assumem maior protagonismo nas práticas musicais.

O erotismo está presente em muitas formas de expressão cultural, artística e do comportamento em geral. Por dar vazão e sentido a um aspecto fundamental da nossa existência – a sexualidade – modos de manifestar o erotismo se encontram presentes nos mais variados gêneros e estilos ao longo dos períodos da história. Seja na mitologia, na literatura, nas artes plásticas ou nas representações dramáticas, a temática erótica ocupa, implícita ou explicitamente, lugar de destaque. As mitologias grega e védica são pródigas em alusões eróticas. O *Cântico dos cânticos* e *As mil e uma noites*, para não falar do *Kama sutra*, são apenas alguns exemplos de como as tradições literárias têm desde há muito se ocupado da temática erótica. Na iconografia da antiguidade clássica o erotismo é um tema recorrente – basta que pensemos na estatuária greco-romana ou nos afrescos de Pompéia. Mesmo nos estilos onde a temática religiosa desempenhava um papel preponderante, o erotismo pode ser observado exercendo seu apelo constante, como nas voluptuosas madonas do renascimento italiano, quando as técnicas de representação pictórica do volume permitiram dar maior relevo aos contornos corporais.

Na música, o erotismo frequentemente se expressa em conjunção com a dança e a poesia. Mas como se daria a articulação do erótico com a dimensão sonora propriamente dita, a qual, por sua natureza abstrata, carece de valor referencial? Essa é uma das questões que pretendo investigar no decorrer deste trabalho. Por ora, vale ressaltar que as culturas usualmente constituem um repertório no qual a dimensão erótica na música é articulada e experimentada e que, sendo esse um fenômeno consideravelmente difundido em diferentes culturas e períodos, uma explicação histórica para o mesmo (no sentido de uma propagação cronológica) parece pouco provável.

Uma vez que a articulação entre música e sexualidade não pode ser satisfatoriamente compreendida a partir de uma explicação contingencial ou histórica, minha proposta aponta para a possibilidade da mesma ser o reflexo de uma relação profunda, ritualizada, onde a encenação de papéis e condutas sexuais se constitui numa estratégia social de elaboração e reafirmação de um ordenamento da sexualidade, a qual chamo aqui de uma ética do desejo.

CAPÍTULO 1 – MÚSICA E SEXUALIDADE

1.1 – Música e erotismo

Seria necessário ir mais além para demonstrar o elo existente entre uma parte significativa das manifestações musicais e expressões da sexualidade? Não seriam bastante evidentes e, por si só, eloquentes as reiteradas manifestações do erotismo na música?

A indústria da música, seja em suas expressões transnacionais ou locais, está repleta de produtos onde a temática sexual é enfatizada. Tanto na forma de uma erotização das dimensões narrativas e performáticas, quanto nas construções e interpretações dos papéis sexuais e reafirmações de gênero, a temática sexual ocupa uma posição relevante em diversos seguimentos e estilos.

Com o advento do videoclipe e sua popularização nos anos 80, a temática sexual ganhou ainda mais abrangência, tornando-se, no começo da década seguinte, hegemônica nos clipes de canais como MTV e VH1, o que vêm gerando considerável controvérsia, provocando debates na sociedade americana em meio aos quais emergem disputas de contornos éticos e morais². Madonna teve vários de seus vídeos censurados, assim como outros tantos videoclipes de estrelas *pop*, como Tanya Tucker, Marques Houston, Paris Hilton e Christina Aguilera, que foram objeto de regulação ou censura sob o argumento de simularem atos sexuais ou veicularem conteúdo sexualmente explícito (Baxter et al., 1985; Sommers-Flanagan et al., 1993). Comportamentos sexuais estereotipados, ostensivamente baseados em reificações de gênero, integram o repertório de estilos atualmente dominantes na indústria musical, como o *gangsta rap*, levando a debates e acusações que apontam a presença

² Várias matérias em jornais e revistas alimentaram esse debate. Ver, por exemplo, BRAMHAM, D. Let's label this depravity for what it is: misogyny. **The Vancouver Sun**. Vancouver, 15, Jan. 2011; LYUBANSKY, M. Did Kanye West Create A Monster? **The Huffington Post**. New York, 13, Jan. 2011; CHANG, J; ZIRIN, D. Not all hip-hop is misogynistic, violent. **Los Angeles Times**. Los Angeles, 29, Apr. 2007; BET PROVIDES MORE 'EXPOSURE' FOR MUSIC VÍDEOS. **Associated Press**. New York, 15, Apr. 2004; HOOKS, B. Sexism and misogyny: Who takes the rap? Misogyny, gangsta rap, and the piano. **Z Magazine**. Hull, 26, Feb. 1994.

de discriminação sexual e misoginia na cultura *hip hop* (Hooks, 1994; Barongan e Nayagama, 1995; Armstrong, 2001; Adams e Fuller, 2006).

Tais fenômenos também têm despertado a atenção da comunidade acadêmica. Logo surgiram trabalhos e pesquisas no campo dos chamados Estudos Culturais (Cultural Studies) abordando a questão sob diferentes perspectivas, cujos enfoques tendiam a recair nos aspectos pedagógico-educativos (Turner, 2005; Zhang et al., 2008;), socioculturais (Kelley, 1996; Kitwana, 2002; Reichert e Lambiase, 2006; Hall e Mardia, 2007;) ou de gênero (Watkins, 1992; Collins, 2004; Cheney, 2005; Weitzer e Kubrin, 2009).

No Brasil, números musicais com uma alusão sexual mais direta começaram a ser veiculados em programas televisivos na virada para os anos 80, ganhando força nas décadas seguintes, a ponto de popularizar o conceito informal de *bunda music*. A precursora do novo ‘gênero’ talvez tenha sido a cantora Gretchen, que, em 1979 no programa de Carlos Imperial na extinta TV Tupi, é apresentada “aos machões de todo o Brasil”, pelo próprio, como a “gata que vai tumultuar o Brasil³”. Na década seguinte, Gretchen emplacará vários sucessos, como *Freak Le Boom Boom*, *Conga, Conga, Conga* e o *Melô do Piripipi*, com constantes aparições em programas televisivos de grande popularidade, tais como *Buzina do Chacrinha*, na TV Bandeirantes; *Qual é a Música?*, no *Programa do Silvio Santos*, no SBT; e *Globo de Ouro*, *Cassino do Chacrinha* e *Os Trapalhões*, na Rede Globo. Na década de 90, diversos grupos musicais – identificados como bandas de Axé, Lambada ou Pagode – valeram-se da temática sexual, com letras de duplo sentido com conotação erótica, apresentando bailarinas/cantoras em trajes sumários e movimentos com forte apelo sexual. Dentre esses se destacou o grupo *É o Tchan*. Desde então, a temática sexual tem sido um elemento importante em vários gêneros e subgêneros da indústria musical nacional, do forró ao sertanejo, do brega ao funk carioca,

³ O vídeo pode ser assistido em <https://www.youtube.com/watch?v=vHeRVzO-j3A>. Acesso em 16 de nov. 2014.

além dos acima mencionados, incluindo as suas mais variadas vertentes, fusões de estilo e apropriações.

Embora a incorporação da temática sexual pela indústria da música tenha se constituído num elemento importante e até mesmo central no formato televisivo – capaz de agregar o elemento visual, de apelo erótico, à aliança habitual entre música e dança, convertendo-a em um produto mais atraente (também) sob a ótica comercial –, é equivocado pensar que esta incorporação seja um mero produto do *marketing* voltado a um público nascido sob a égide da Revolução Sexual, ocorrida nos anos 60, ou até mesmo como resposta (conservadora? – já que a objetificação do corpo feminino retorna sob a forma de produto) à mesma.

A temática sexual tem estado presente de forma direta ou alusiva em um número considerável de manifestações musicais dos mais variados gêneros, épocas e estilos. Se estendermos o escopo do conceito de sexualidade de modo a incluirmos sob seu abrigo a noção de amor romântico, de elogio e exaltação do ser amado ou de idealização dos atributos de gênero, teremos um conjunto realmente expressivo de situações onde música e sexualidade parecem andar lado a lado numa espécie de aliança sempre renovada. Entre nós, para não nos afastarmos muito de um repositório canônico de abrangência nacional, basta que recorramos brevemente ao repertório clássico das marchinhas carnavalescas, em que a temática sexual ocupa lugar de destaque. O próprio Carnaval congrega tradicionalmente um ritual onde a fruição do corpo (dos prazeres carnavais) e a afirmação e transgressão dos limites de gênero – em meio ao arrefecimento dos controles sociais sobre o comportamento e a libido – parecem perfazer, com a trama musical, um tecido quase inconsútil, no qual cada elemento busca reforçar os demais.

Para além do contexto momesco, onde a transgressão dos limites morais e das condutas socialmente aceitas são normalmente toleradas e mesmo esperadas, muitas outras

tradições musicais da cultura popular expressam, em maior ou menor grau, a temática sexual⁴. Na virada para século XX, o maxixe, assim como ocorreu com outras danças e ritmos urbanos similares, escandalizou a sociedade carioca por seu caráter ‘lascivo’ ou sensual. O mesmo se deu com o lundu, o batuque e o jongo, com suas famosas umbigadas, em um contexto mais rural. Nos EUA, o próprio jazz e o rock, em suas origens de caráter dançante, estiveram associados a comportamentos ‘sexualmente reprováveis’. Em grande medida, tais restrições refletem um viés etnocêntrico e cevado no racismo, acentuado por uma tradição escravocrata, que considerava um código moral diferente do modelo cristão europeu – onde o corpo e expressões da sexualidade são algo a ser evitado – como ‘inferior’, ‘baixo’ e identificado com os estratos mais pobres e iletrados da sociedade, o que era particularmente sensível com relação à população negra, descendente da escravidão. Entretanto, o caráter erótico expresso nos exemplos citados não pode ser atribuído unicamente a uma distorção ocasionada pelo viés moralista do ideal cristão-europeu, uma vez que esse mesmo erotismo se afigura como traço presente na consciência dos próprios atores e grupos sociais que lhes dão vida. Apenas para dar um exemplo, como observou Silva (1999), o lundu (cuja raiz etimológica remete ao termo *kilundu*, significando espírito, ente sobrenatural e que aparece no português falado em Angola na expressão “estar com os calundus”, estar atacado de loucura) derivou-se do *kaduke de mkaba*, uma dança erótica angolana que se caracteriza pela união de corpos, tendo se tornado uma das danças mais populares de Luanda com o nome de *masemba* (plural de *semba*, umbigada).

Apesar de toda resistência moral, de toda objeção e censura sofrida, é notável a resiliência dos diversos estilos acima mencionados e, sobretudo, a obstinação com que a temática sexual subsiste em meio às mais variadas práticas musicais, revigorando-se e reinventando-se em novos estilos e formatos. Tome-se como exemplo o *funk* carioca, onde a

⁴ Ainda que a seguinte obra não apresente uma visão aprofundada da questão, numerosos exemplos da presença da temática sexual na chamada *Música Popular Brasileira* podem ser encontrados em **História sexual da MPB**, de Rodrigo Faour (2011).

temática sexual não apenas é predominante, mas extenua-se em figuras explícitas. Durante muito tempo relegado ao contexto restrito dos bailes *funk* e proscrito dos meios tradicionais de produção, comercialização e divulgação, foi sendo paulatinamente incorporado ao imaginário da cidade, passando a integrar, pouco a pouco, o repertório de toda uma geração, até se converter em item obrigatório nas *playlists* das festas da classe média e boates da moda.

É sob a forma de um erotismo mais atenuado, portanto mais aceitável socialmente, que podemos perceber o alcance do papel que a música tem exercido na conformação de uma ética sexual adjeta à própria modernidade: o amor romântico. A diferença entre o amor romântico e o amor erótico reside, em grande medida, no maior grau de sublimação do primeiro em relação ao segundo, em que o aspecto afetivo ganha maior preponderância. Em seu ensaio *A transformação da intimidade*, Giddens (1993) faz a distinção entre o amor apaixonado, a-histórico e “mais ou menos universal”, e o amor romântico “muito mais culturalmente específico” (Giddens, 1993, pp. 48-49). Todavia, a fronteira entre ambos não se delimita muito claramente, uma vez que o amor romântico incorpora os elementos do amor apaixonado e também o ultrapassa: o amor romântico pressupõe um vínculo afetivo entre o par para além do apelo erótico.

Nas ligações do amor romântico, o elemento do amor sublime tende a predominar sobre aquele do ardor sexual. A importância desse ponto dificilmente pode ser muito enfatizada. A idéia do amor romântico é, nesse aspecto, tão historicamente rara quanto os traços que Max Weber encontrou associados à ética protestante. O amor rompe com a sexualidade, embora a abarque; a “virtude” começa a assumir um novo sentido para ambos os sexos, não mais significando apenas inocência, mas qualidades de caráter que distinguem a outra pessoa como “especial” (Giddens, 1993, p. 51).

Tanto o amor apaixonado quanto o amor romântico se encontram largamente representados no imaginário musical plasmado ao longo do século XX, mas o amor romântico ocupará um lugar de destaque no gênero canção, especialmente no cancionário popular. Ainda que este cancionário seja bastante heterogêneo, assumindo características particulares segundo a época, o lugar e o estilo em questão, é possível verificar a presença de alguns eixos temáticos convergentes. Nesse universo, a força da ligação amorosa é frequentemente

ressaltada, ora como fruto do destino, de conjunções astrais ou do apelo inevitável que une almas gêmeas. A exaltação do ser amado (especialmente da mulher) se faz mediante o elogio dos seus atributos físicos ou traços de caráter. A figura feminina é destacada em sua singularidade, descrita como “única” e “especial”. A idealização da mulher é um traço recorrente, resvalando para um sentimento de devoção. Muitas vezes acontece de esse processo de idealização se realizar às avessas, retratando a mulher como pouco carinhosa/afetuosa, ingrata, infiel ou incapaz de desempenhar apropriadamente o papel que lhe é esperado, ressaltando, assim, por negatividade, os atributos da feminilidade que devem ser valorizados. Embora menos frequentes, a exaltação dos atributos masculinos quase sempre recaem sobre as habilidades do homem em seduzir/convencer/prender/dominar a mulher, seja através das palavras (de sua lábia), do seu charme/encanto pessoal ou dos seus atributos sexuais, aos quais a mulher, embora tente, não encontra forças para resistir, acabando por sucumbir. Aqui também o recurso pela negatividade pode ser empregado, representando a ineficácia dos recursos masculinos para obter sucesso na conquista da mulher, que se torna inatingível.

O amor romântico é, sobretudo, um amor exclusivo, monogâmico. Ele preconiza o enlace privativo entre o par amoroso, numa relação a ser vivida a dois. O triângulo amoroso, apesar de frequente, surge como elemento disruptivo da experiência amorosa, reafirmando o caráter exclusivo do amor romântico. É comum a narrativa em que o enlace amoroso seja frustrado, se convertendo em uma situação de rompimento e abandono, na qual o amor romântico é representado como amor impossível. Também nesse caso, o recurso à negatividade acaba por ressaltar a singularidade de um amor que só se pode realizar completamente, cujo caráter sublime não admite meio-termo: junto do ser amado eu me sinto completo e feliz; longe, só me resta o abandono, a loucura, a solidão.

A sexualidade está implícita; ela perpassa toda a narrativa do cancionista amoroso e sua presença pode ser sentida através de certa tensão erótica que pode também aparecer de forma mais direta, mas que, com maior frequência, é apenas insinuada. Tal sexualidade não está desvinculada do sentimento amoroso e surge, sobretudo, como uma sexualidade privada, a ser vivida entre quatro paredes, às quais o estilo indireto, oblíquo, parece aludir.

Vemos que o amor romântico preconiza claramente uma ética do desejo, com papéis e códigos de conduta bem definidos. Poderíamos dizer, simplesmente, que o cancionista romântico reflete, em suas múltiplas ocorrências e vertentes, a ética de um grupo social e de uma época – não se equivocará quem assim afirmá-lo. Todavia, tal visão acaba por negligenciar o papel ativo das forças que esse cancionista mobiliza no processo de emergência do amor romântico. Mais do que apenas refletir o ideal ético e estético de uma época, o campo da chamada música romântica ajudará a plasmar, a fixar e tornar atraente um padrão, um código de condutas por meio do qual irá se instituir a gramática⁵ do amor romântico. Esse campo emerge, portanto, investido da função de desenhar e conformar esse padrão, assumindo, ao longo do século XX – talvez ainda mais que o cinema e, posteriormente, a televisão –, o protagonismo que o romance, enquanto gênero literário, desempenhou nesse mister no século anterior.

Do ponto de vista mais estritamente musical, os gêneros que compõem o repertório romântico são frequentemente associados a um estilo ‘meloso’. Como definir ‘meloso’? Com relação ao ritmo, o repertório romântico está associado a um andamento mais cadenciado, à música lenta, para ser dançada a dois. No segmento do samba, ao samba-canção; no segmento do pop ou do rock, à balada; no da chamada música latina, ao bolero – ritmos cadenciados, em andamento lento. Com relação ao aspecto melódico, esse repertório, essencialmente cantado, tende a evitar melodias excessivamente rebuscadas ou difíceis, que possam

⁵ Refiro-me aqui ao uso que Bourdieu faz do termo como o ordenamento que emerge de um *habitus*, “essa gramática geradora de condutas”. Ver p. 6.

prejudicar o entendimento da letra ou a ‘espontaneidade’ do canto. Nos cânones do cancionero romântico, as melodias tendem a ser mais simples e diretas quando comparadas aos gêneros mais virtuosísticos em andamento rápido⁶. Embora o repertório do cancionero romântico conte com exemplos mais rebuscados ou sofisticados, o que parece caracterizar a orientação estética do gênero é a simplicidade. Há também um predomínio dos elementos estilísticos bem estabelecidos, isto é, familiares, podendo-se, muitas vezes, observar o uso de automatismos estilísticos, por meio dos quais a presença recorrente de fórmulas rítmicas e melódicas adquirem certa autonomia. A observância do código musical é mais operante do que a inovação, a qual, quando presente, atinge mais comumente as ‘franjas’ do estilo, sem ameaçar o código em seu cerne. O adjetivo ‘meloso’ parece apontar para uma espécie de exacerbação das características do estilo, um derramamento dos recursos estilísticos associados à estética romântica, um transbordamento no uso dos ‘ clichês’. Fiz essa pequena digressão para chamar a atenção para algo que tentaremos desenvolver posteriormente: a ideia de que a ênfase dada à subordinação ao código musical, realiza no plano formal a reificação do código de condutas da ética do desejo romântico. Assim como conduzir-se de maneira romântica numa relação requer a observação mais ou menos estrita do código de conduta do que significa ‘ser romântico’ (ao contrário de uma conduta passional ou apaixonada, menos afeita à codificação), o repertório do cancionero romântico se caracteriza igualmente por uma adequação ao código musical⁷.

Seja por meio da sua ligação com a dança, seja pela associação com a letra de apelo erótico ou romântico – esteja o mesmo presente de forma mais explícita ou velada – estamos tão acostumados a essa dimensão sexual do discurso musical que ela nos passa como que

⁶ A título de ilustração, podemos recorrer a exemplos de choros que receberam posteriormente uma letra. Um choro como *Brasileirinho* (Waldir Azevedo) ou *Tico-tico no fubá* (Zequinha Abreu) raramente suscitariam letras românticas, diferentemente de *Ingênuo* (Pixinguinha e Benedito Lacerda) e *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro) que as receberam de Paulo César Pinheiro e Braguinha, respectivamente.

⁷ Refiro-me aqui ao cancionero romântico popular. O repertório do período Romântico propriamente dito, especialmente aquele ligado à tradição alemã poderia, salvo melhor juízo, ser mais apropriadamente associado ao amor passional, uma vez que se caracterizaria predominantemente pela rejeição ao código.

despercebida ou, quando percebida, como se fosse algo natural às formas de expressão musical desempenhar o papel de sua anfitriã. Alguém afeito ao contexto da chamada música erudita ou que tenha recebido uma educação formal nesse campo poderá ter dificuldades em aceitar essa afirmação. Isso porque, salvo algumas exceções (como a ópera italiana), a história da música ocidental de tradição erudita pode ser contada desde a perspectiva de uma paulatina supressão do corpóreo, ou tudo o que dele evoca sensualidade, em direção a uma crescente acumulação do ‘espiritual’. O ideal da música erudita quase sempre esteve ligado à ideia de música pura, livre de seus aspectos corporais, por mais paradoxal que tal concepção possa parecer. Como não pode ser de todo suprimido, o corpo da música erudita é um corpo regrado, sucinto; um corpo rigorosamente vestido, abotoado, encasacado. Esse corpo é um corpo instrumental, restringido ao seu aspecto funcional; sua expansividade atrapalha (pelo menos até o romantismo), provoca o erro, faz ruído, desvirtua a atenção para o acessório, para o acidental. Por isso, a profusão de formas de dança que não são compostas para serem dançadas, mas, preferencialmente, ouvidas. Por isso, a predominância do instrumental sobre o cantado, cuja corporeidade é mais difícil de ser disfarçada. Essa tradição, no entanto, é antes, ela própria, uma exceção. Na maior parte das tradições musicais temos dificuldade de delinear com precisão as fronteiras entre música, dança, gesto, palavra.

1.2 – O vínculo entre música e sexualidade é socialmente construído

O vínculo entre música e sexualidade não se estabelece de maneira espontânea, como pretendo demonstrar. Ele é socialmente construído e se sedimenta com os usos culturais, onde aquilo que comumente chamamos música encontra-se mesclado à dança, ao gesto e ao texto, ou seja, ao corpo e à língua. Esses usos se desenrolam sempre em um contexto específico que lhes confere significação, tornando possível atribuir a uma forma abstrata – como a música, reduzida à sua dimensão sonora – um conteúdo simbólico.

Para exemplificar brevemente o parágrafo anterior, recorro ao artifício utilizado por Bizet na caracterização da famosa personagem Carmen, protagonista de sua ópera homônima. Na novela *Carmen*, de Prosper Mérimée, a partir da qual Meilhac e Halévy adaptaram o libreto, a protagonista é descrita como uma cigana dotada de “uma beleza estranha e selvagem, um semblante que à primeira vista desconcertava, mas era impossível esquecer. Seus olhos possuíam, sobretudo, uma expressão voluptuosa e ferina, que eu jamais encontrei em qualquer outro olhar humano⁸” (Mérimée, 1890, p. 29, tradução livre). Ainda que o libreto atenuasse a sexualidade acentuada com que a personagem é descrita na novela, os libretistas optaram por manter parte da caracterização original no momento em que Carmen – na cena do primeiro ato em que o grupo de suas colegas *cigarières* encontra o ajuntamento de soldados – surge pela primeira vez na trama para cantar a famosa ária *Havanaise*. A indicação da indumentária, remete àquela de Mérimée em sua novela, onde Carmen surge vestida numa saia vermelha muito curta, meias de seda branca onde se notam alguns orifícios e sapatos marroquinos vermelhos muito bonitos, atados com cadarços cor de fogo. Carmen surge em cena retirando o manto para descobrir suas espáduas, revelando o colo e um buquê de acácias que lhe sai da camisa. Uma dessas flores de perfume inebriante ela entrega, ao final da cena, a Don José, a quem seduz. Seus trejeitos a caracterizam como uma mulher extremamente voluptuosa que anda balançando as ancas como uma “potranca de Córdoba”, flertando com os homens e respondendo com o olhar a seus gracejos (Mérimée, 1890, p. 41). Carmen surge, então, como a antítese de Micaëla, a noiva de Don José, a qual, algumas cenas antes, é retratada como uma moça tímida e recatada que, coberta em seu manto azul, resiste com reiteradas negativas às investidas dos soldados.

Desde a composição do texto até os mais ínfimos detalhes – da indumentária aos acessórios utilizados pelas personagens, da encenação às respectivas movimentações

⁸ une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d’abord, mais qu’on ne pouvait oublier. Ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n’ai trouvée depuis à aucun regard humain.

corporais sugeridas –, tudo parece disposto de modo a reforçar a diferença entre a personalidade de Carmen e a de Micaëla. A solução encontrada por Bizet para assinalar essa mesma caracterização no âmbito musical foi a de recorrer ao artifício de realização das expectativas do ouvinte. Analisando o tema de entrada de Micaëla em contraposição ao da famosa *Habanera*, onde Carmen é apresentada, notamos que, quanto ao contorno melódico, os dois temas possuem uma estrutura bastante similar: uma melodia descendente com praticamente a mesma extensão. O tratamento qualitativo na maneira de construir as duas melodias utilizado por Bizet, na forma de dispor os intervalos e caracterizar as células rítmicas, logrará, todavia, extrair dessas duas estruturas melódicas, aparentemente similares, efeitos absolutamente distintos. Lançando mão do cromatismo e da síncope, Bizet constrói o tema da *Habanera* introduzindo elementos longa e recorrentemente associados à noção de sedução e sensualidade. Na tradição ocidental de perspectiva modal-tonal, mesmo antes do advento do tonalismo como sistema, o elemento cromático se caracteriza como alteridade, como dissonância, como aquilo que não está previsto no repertório das alturas dispostas no modo ou no tom. Aquilo que foge à regra, o elemento que deve ser evitado ou utilizado com parcimônia. Na tradição da música sacra ocidental, cristã, logo passou a ser associado ao sensual, pecaminoso e diabólico, associação essa que pode ser traçada retrospectivamente até, pelo menos, o advento da Ars Nova no século XIV. A síncope, por sua vez, é o efeito do deslocamento do acento rítmico para o tempo fraco, quebrando a expectativa da ordem temporal prevista na música ocidental. No jogo das expectativas ela é, portanto, um elemento destabilizador na tradição musical do ocidente. Em práticas musicais de tradições culturais africanas, aquilo que denominamos síncope, é, entretanto, um elemento largamente difundido, tendo sido incorporado a diversos ritmos e gêneros populares nos países onde a influência destas tradições trazidas pelos escravos se fizeram sentir. Gêneros e estilos quase sempre associados à dança, como o jongo, o lundu e o samba brasileiros, a rumba, o mambo, a salsa e

a habanera de Cuba, a cúmbia colombiana, o jazz norte-americano, bem como tantos outros ritmos, utilizavam a síncope como elemento rítmico de base. Nascidos do encontro das tradições musicais africanas com as danças europeias, tais como a polca, o schottisch, a valsa e a mazurca, essas danças logo se tornaram populares incorporando aos seus movimentos uma corporeidade alheia à tradição cristã, onde o corpo e as manifestações mais escancaradas de sua expansividade eram objeto de censura e repressão. Assim, essas danças e, por extensão, o ritmo sincopado que as caracterizava, tornaram-se sinônimo de sensualidade, passando a ficar associados a um comportamento supostamente lascivo ou sedutor. É através da mediação dessa rede de associações, atribuições e convenções culturais que decodificamos ou entendemos como pertinentes, ainda que inconscientemente, os recursos musicais utilizados por Bizet na elaboração temática das personagens.

Voltarei a este ponto posteriormente, quando espero me dedicar ao debate sobre o papel mais específico desempenhado pela música nessa rede de associações simbólicas. Por ora, quero apenas ressaltar o caráter artificial – não natural, mas construído socialmente – desse processo associativo que tão frequentemente aproxima música, dança e sexualidade. Isso torna a questão ainda mais complexa. Admitindo-se que tal associação – entre música dança e sexualidade – é resultado de um construto social que se vale das formas de transmissão cultural para a sua perpetuação: 1) o que faz com que esse seja um fenômeno tão difundido, alcançando um número tão expressivo de manifestações culturais, mesmo entre grupos sociais nos quais tal associação é objeto de repressão, controle ou coerção? 2) por que esses elementos parecem estar tão amalgamados, tão intrinsecamente pactuados a ponto de serem quase sempre naturalizados, tomados como dados ou concebidos como uma reunião previsível ou trivial?

1.3 – Em contextos específicos a prática musical atualiza uma ética sexual

Seguindo a ideia de Goffman (1974) de que toda interação comunicativa é um drama, proponho como hipótese de trabalho que, em contextos específicos, algumas práticas musicais – notadamente aquelas em que a conotação sexual esteja explícita ou implicitamente em evidência – atualizam uma ética sexual. Nesses contextos, a encenação de condutas, personas e papéis sexuais visa enfatizar valores e aspectos relativos às representações de gênero, à erotização do corpo e aos contornos de uma ideia sexual relevantes para o grupo. Aquilo que se realiza, no plano micro e de forma controlada na ópera de Bizet, realiza-se, igualmente, no plano macro, ainda que, neste, os atores sociais nem sempre tenham consciência do enredo e dos papéis por eles próprios representados. Antes de avançar, gostaria de especificar o sentido que aqui se dá ao que chamamos *prática musical*. Por *prática musical* entendemos não apenas a performance musical propriamente dita, com suas implicações de gênero e estilo, mas toda a representação que a envolve, suas interações com os textos, subtextos e as movimentações corporais (sejam elas intencionais ou não). Estão implicados, igualmente, o contexto, as tradições às quais porventura estejam ligadas, bem como o público, sua recepção, as interpretações que suscitem nos ouvintes ou as críticas que possam gerar. Com isso, podemos concluir que os modos de articular música e erotismo – isto é, as diversas formas de erotização associadas às práticas musicais, com todos os elementos que a compõem, inclusive as objeções, questionamentos e ressalvas morais que porventura se lhes façam – constituem uma representação, na qual uma ética sexual está sendo encenada. Formas de amar, modos de se relacionar sexualmente com o outro, de se conduzir numa paixão, de conquistar e ser conquistado, comportamentos que são socialmente valorizados ou repudiados em cada gênero, afirmação de padrões de beleza, exaltação dos atrativos sexuais, limites, transgressões: o *corpus* musical encerra, também, um corpo erótico. Não apenas um corpo que dança, que canta, que se esmera na escuta, mas que, sobretudo, compõe, com os fios dos

signos musicais, a teia de um imaginário erótico-sexual. Nessa teia, o sujeito é situado numa posição entre a promessa da plenitude do gozo e sua impossibilidade. E é precisamente a dramatização dessa condição sexual que tende a ser repetidamente tematizada nessa representação musical.

O objetivo deste trabalho é procurar entender um pouco melhor porque as práticas musicais são, tão frequentemente, solicitadas a representar esse drama. O que tornaria o campo da música tão atraente como fio condutor desse enredo sexual? Em que medida certas práticas musicais podem ser pensadas como metáforas da vida erótica? A princípio, não contávamos com muitas pistas para abordar essas questões e as poucas que supúnhamos existir nos pareciam por demais esparsas e tênues, de modo que não nos restava senão avançar muito lentamente e um tanto quanto às cegas. Adentrávamos o território movediço do desconhecido, mas, como bem observou Mauss (2003, p. 401), “é geralmente nesses domínios mal partilhados que jazem os problemas urgentes”.

Há sempre um momento, não estando a ciência de certos fatos reduzida a conceitos, não estando esses fatos sequer agrupados organicamente, em que se planta sobre essa massa de fatos o marco da ignorância: “Diversos”. É aí que devemos penetrar. Temos certeza de que é aí que há verdades a descobrir; primeiro porque se sabe que não se sabe, e porque se tem a noção viva da quantidade de fatos (Mauss, 2003, p. 401).

Uma pista que me pareceu promissora foi buscar compreender a própria conduta musical como artefato; como um dispositivo cultural dirigido à escuta. Penso aqui na ideia de uma estratégia para capturar a atenção aural – uma isca, um chamariz ou chamado. Esse chamado à atenção se dá, pelo menos a princípio, mais pela via do prazer do que do sentido referencial do discurso, como quando prestamos atenção às palavras, onde supomos haver um significado a ser compreendido. Mesmo quando acompanhada de palavras, essa dimensão frutiva do aspecto sonoro não se dissipa, ao contrário, parece estender-se às palavras revestindo-as com o seu convite ao prazer. Aliás, o discurso verbal quando investido de uma intenção estética, como no discurso poético, se ‘apropria’, por assim dizer, de elementos musicais como a rima, o metro, o ritmo e todos os usos criativos do aspecto sonoro no texto

poético, que Ezra Pound definiu como melopeia (Pound, 2006). Ao nos interpelar pela escuta, a música convoca múltiplas corporeidades, desde a instrumentalização do corpo que produz a ambiência sonora, à mobilização do corpo pela dança, bem como, a própria atenção aural que reclama. Esse corpo que está sendo convocado está, todavia, sendo convocado a aderir a uma normatização. Esse corpo é, agora, um corpo que se deixa conduzir pela regularidade do pulso, pelas alterações do ritmo, pelas convenções das formas sonoras, pela familiaridade das memórias afetivas evocadas, enfim, pelas múltiplas sincronias postas em ação. Assim, para usufruir dessa corporeidade que a música convoca e da promessa de prazer ou de gozo que aí se insinua, se faz necessário que esse corpo seja instruído no ordenamento instaurado.

Um exemplo desse ordenamento é o cantar. Longe de ser uma habilidade ou competência natural, como imaginava Seashore (1967), ou um dom, como preconiza a crença comum, o cantar é uma técnica mais ou menos precisa, socialmente construída e transmitida. Cada cultura, sociedade, grupo social ou campo⁹ tem o seu jeito de cantar e sabemos bem que não se canta hoje como se cantava antigamente e nem se canta em um bloco carnavalesco como na ópera e vice-versa, como alude o belo samba *Pra que discutir com madame*, de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida. No entanto, podemos arriscar a generalização de que cada grupo distingue, no âmbito da sua técnica, o que é ‘cantar bem’ ou quais indivíduos são ‘bons cantores’. No documentário *As hiper mulheres*, de Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro (2011), vemos a angústia das mulheres Kuikuro, enquanto se preparam para o *Jamurikumalu*, pelo fato de encontrar-se doente a única que sabe cantar corretamente o repertório de canções do ritual e que, portanto, estaria habilitada a transmiti-lo às outras.

Por esse ponto de vista, podemos pensar as práticas musicais como aquilo que Mauss (2003, p. 401) define como técnica corporal: “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”. A técnica é um ato

⁹ Refiro-me aqui ao conceito estabelecido por Bourdieu. Cf. **O poder simbólico**, Bourdieu (1989).

ordenado, organizado, cuja organização é transmitida por uma tradição e a sua aquisição prevê a noção de controle e competência. “Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição”, por isso Mauss (2003, p. 407) define a técnica corporal como um ato “tradicional e eficaz”. A técnica corporal, essa adaptação constante do corpo a um objetivo,

é efetuada numa série de atos montados, e montados no indivíduo não simplesmente por ele próprio mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa (Mauss, 2003, p. 408).

Embora a técnica corporal se distinga de outras formas de ato tradicional eficaz – como ocorre com a religião, o ato simbólico, jurídico ou moral – pela ênfase no aspecto corporal, ela não se encontra dissociada do domínio simbólico, uma vez que

todas essas técnicas [corporais] se ordenam muito facilmente num sistema que nos é comum: a noção fundamental dos psicólogos, sobretudo Rivers e Head, da vida simbólica do espírito, noção que temos da atividade da consciência como sendo, antes de tudo, um sistema de montagens simbólicas (Mauss, 2003, p. 408).

Até aqui conjecturamos que as músicas são artefatos cuja fruição pela escuta está ligada ao prazer e que ambos, a fruição e o prazer que dela advém, demandam uma técnica corporal. Nesse sentido, como poderíamos pensar a música (os agenciamentos em torno do sonoro) como uma técnica corporal ligada ao prazer sem, contudo, aprisioná-la no paradoxo hedonista do gozo puro, do gozo pelo gozo? Para tanto se faz necessário compreender a inter-relação das práticas musicais com outras práticas e instituições culturais na constituição do sujeito.

Em primeiro lugar será preciso afastar a ideia de que o prazer deflagrado pela música pertença à simples natureza de nossos corpos. Esse prazer não é uma propriedade do corpo humano ou uma simples decorrência das sensações auditivas, como supõem os evolucionistas. Pensar as relações musicais como artefatos implica trazê-las para o lado da técnica. Não são apenas as relações e proporções consideradas prazerosas na música que são culturalmente construídas, mas também a própria capacidade de percebê-las e apreciá-las. É certo que o corpo ocupa o centro do processo. É para ele – com suas sensações – que está voltada toda essa técnica. Porém, do ponto de vista da recepção, ela não existe como um fora, como algo exterior que simplesmente o atinge. Pensar uma técnica do corpo implica a noção de que o

próprio corpo se transforma em instrumento dessa técnica, incorporando-a, assumindo o lugar de agente do processo. Em outras palavras, a técnica corporal atua sobre o corpo transformando-o, ele próprio, em artefato. O corpo humano não é um corpo natural, pois, sobre o ‘ativo’ biológico, factual, a cultura erige um corpo *artefactual*. Como observou Mauss,

Todos cometemos, e cometi durante muitos anos, o erro fundamental de só considerar que há técnica quando há instrumento. Era preciso voltar a noções antigas, aos dados platônicos sobre a técnica, quando Platão falava de uma técnica da música e em particular da dança, e ampliar essa noção. (...) O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo. (...) Antes das técnicas de instrumentos, há o conjunto das técnicas do corpo (Mauss, 2003, p. 407).

Habeas corpus, que tenhas o teu corpo, diz a expressão jurídica signo da liberdade. Mas o corpo da técnica é um corpo montado, construído; já não é (nunca foi) um corpo livre, mas um corpo educado. Tal é o corpo musical: um corpo onde o viver na intimidade da escuta (da voz, do canto, das relações sonoras, do ritmo) já começou a esculpir o seu artefato – isto é, o próprio corpo musical. Não se trata de fazer tábula rasa do biológico, de entender a natureza como um substrato inerte, inoperante sobre o qual a cultura simplesmente imprime a sua estampa, mas de compreender que, na dinâmica que se estabelece entre natureza e cultura, a biologia é um determinante culturalmente determinado nos seres humanos (Sahlins, 2007).

Pensar que possa haver uma contradição ou antinomia entre o prazer e a regulação do corpo pela técnica é recair na falácia do corpo natural, na ideia do prazer como mera satisfação de um impulso ou instinto. Não se pode sequer partir do princípio de que há uma inclinação natural do ser humano para a música¹⁰ e muito menos um instinto que o faz apreciar certas combinações sonoras – simplesmente porque “não há uma maneira natural de ser do homem” (Mauss, 2003, p. 105). Estendendo as consequências desse princípio, podemos afirmar o mesmo acerca da sexualidade. Não existe para o homem uma sexualidade que esteja

¹⁰ Deste ponto em diante, salvo quando especificado de outra forma, sempre que o termo música (no singular) for utilizado, estarei me referindo aos artefatos musicais e às técnicas corporais que ensejam o cantar, o dançar, o bater, o tocar e a fruição dos mesmos.

fora da cultura. Como demonstrou Lévi-Strauss (1982), é no domínio da sexualidade que passamos da natureza à cultura mediante a interdição do incesto. Para nós, o sexo é desde sempre marcado pela normatividade. Chegamos ao mundo imersos numa intrincada cartografia sexual, pontuada por signos e marcas sexuais que vão desde a escolha dos nomes, das cores do enxoval, às variadas formas de designações de gênero em meio às quais o suporte biológico desempenha não mais que esta função: apenas suporte – sobre o qual a identidade de gênero irá se constituir, quer por identificação quer por alteridade. Como afirmou Butler,

o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir — demarcar, fazer, circular, diferenciar — os corpos que ela controla. Assim, o “sexo” é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas (Butler, 2000, p. 108).

Não cabe aprofundar estas questões neste momento. Pretendemos fazê-lo oportunamente mais adiante. Por ora, basta indicar que chegamos, então, ao ponto que nos permitiu vislumbrar como podemos compreender a articulação entre música e sexualidade: considerando-as como duas séries montadas, cada qual governada por suas normatividades, que se inter-relacionam por referência cruzada ou associação metafórica.

A pergunta da qual parto é a de se haveria uma relação que poderíamos supor *estrutural* entre música e sexualidade. Caso admitamos essa hipótese, qual seria a melhor maneira de abordá-la? Não se trata de uma questão nova, ainda que nem sempre tenha sido formulada com clareza. Muitas práticas musicais são recorrentemente associadas à sexualidade, seja pelo movimento da dança, pela referências do texto (incluindo as alusões veladas, os trocadilhos e versões), pelo tipo de resposta que desperta no público¹¹ ou pela associação a outras práticas sociais nas quais o corpo erotizado está em cena. Essa associação entre música e sexualidade – que provisoriamente adotamos como premissa ser de ordem

¹¹ Tome-se como exemplo o *frisson* – por vezes históricos, com cenas de gritos e desmaios – das tietes e *groupie girls* ou o apelo e protagonismo sexual que podem assumir cantores e cantoras elevados à condição de objetos de desejo ou modelos de conduta em cada gênero.

estrutural – ao ser observada em diferentes momentos da história, mereceu por parte de diferentes autores explicações igualmente diversas.

Dois desses exames merecem destaque especial por terem ampla influência no modo como comumente interpretamos essa articulação, constituindo, por assim dizer, o fundo epistemológico sobre o qual se desenrola o modo como tradicionalmente abordamos a questão. O primeiro remete a Platão, cujo fundamento ontológico para explicar a articulação entre música e sexualidade mantém sua influência até os dias atuais. O segundo, mais recente, remete a Darwin, que buscou fornecer uma explicação biológica, com base em uma psicologia evolutiva, e cuja influência tem se mostrado deveras resiliente nas tentativas de se compreender a relação entre música e sexualidade. Analisaremos mais detidamente essas duas abordagens do problema nos capítulos seguintes. Alternativamente, proporei um enquadramento estrutural da questão, adotando um ponto de partida eminentemente culturalista, a partir de um referencial teórico que se situa numa zona de interseção entre a antropologia e a psicanálise, com ênfase nas obras de Claude Lévi-Strauss e na tradição em psicanálise situada na perspectiva Freud-Lacan. Nesse enquadramento, a música surge como técnica corporal, socialmente construída e transmitida; técnica essa intimamente ligada à noção de prazer, satisfação e corporeidade, donde emergem os vínculos entre música e sexualidade e, com a entrada do sujeito no simbólico, na utilização desse vínculo na construção de uma ética sexual. Antes de prosseguirmos nessa análise, proponho que investiguemos as concepções platônicas e darwinistas no encaminhamento das mesmas.

CAPÍTULO 2 – MÚSICA E SEXUALIDADE EM PLATÃO E DARWIN

A concepção platônica pode ser definida com base em um modelo ontológico no qual as associações entre música e sexualidade surgem como parte do ordenamento metafísico do mundo. Nesse ordenamento, as relações são fixas, no sentido de que as práticas musicais guardam com as condutas sexuais e as disposições de gênero um vínculo ontológico, como veremos a seguir. É basicamente esse modelo que está operando toda vez que o sentido dessa relação é tomado como dado ou auto-evidente.

As concepções evolucionistas, por sua vez, buscam encontrar vantagens evolutivas capazes de explicar as práticas musicais, sua função e o seu surgimento na espécie humana, adotando um viés cientificista que tem na biologia evolucionista seu modelo. Na concepção darwinista, as relações entre música e sexualidade estão fundamentadas nas observações das espécies onde o canto surge como estratégia de seleção sexual. Nas concepções evolucionistas de extração mais transcendente (como a de Spencer, Wallaschek e Haeckel), a biologia evolutiva continua sendo o modelo de inspiração, mas o caráter de seleção sexual é substituído em favor do desenvolvimento de emoções e sentimentos sublimados, tais como inteligência emocional, altruísmo e coesão social. O modelo evolucionista participa igualmente do imaginário estético cotidiano sempre que surgem relações nas quais o ‘belo’ equivale ao mais ‘bem adaptado’ ou mais ‘evoluído’. As ‘ditaduras’ e formas de colonização estéticas no comportamento e na moda encontram amparo no modelo evolucionista que, por sua vez, oferece as ‘justificativas’ para as transformações observadas, quer como ‘progresso’ quer como ‘degenerescência’.

Apesar da aparente diferença radical, ambos os modelos partilham algumas semelhanças entre si, principalmente se atentarmos que, no modelo evolutivo, especialmente aquele de caráter teleológico, os termos ‘bem adaptado’ ou ‘evoluído’ surgem como substitutos de ‘verdade’ no modelo platônico. Todavia, a semelhança que mais nos interessa

aqui ressaltar – uma vez que é sobre ela que recai a crítica epistemológica que orienta esse trabalho – é que ambos os modelos consideram que há um princípio natural no impulso do ser humano em direção à música, bem como na proximidade desta com a questão sexual.

2.1 – Platão e a harmonia da *polis*

A ideia de um vínculo entre música e ética sexual é bastante antiga. Podemos vê-la claramente delineada nos escritos de Platão, à medida que o filósofo concebe sua sociedade ideal, na qual a educação musical mantém importância capital para a formação do estado e, em particular, na formação do caráter do cidadão e na manutenção dos valores morais.

Nos diálogos platônicos, a música é apresentada como uma espécie de dom ou dádiva divina. Quanto a sua natureza, ela é descrita como arte mimética, ou seja, como imitação. Diferentemente da pintura, que imita os entes em sua aparência física, e da poesia, que imita as ações humanas, a música é frequentemente apontada como uma arte que tem por objeto imitar um *ethos*, isto é, uma qualidade, característica moral ou estado de espírito: bravura, indolência, virilidade, fraqueza, afetação, docilidade, recato ou licenciosidade. Já Aristóteles (2015) consolida, em sua *Poética*, a ideia de que haveria nos seres humanos uma inclinação natural para a imitação e que as artes imitativas teriam surgido desse impulso natural. Na *Poética*, é possível constatar o quanto o pensamento de Aristóteles acerca do belo e da arte estava intimamente relacionado às suas observações e concepções no campo da física e da biologia. Ao analisar a poesia trágica, por exemplo, ele a concebe como um organismo vivo dotado de suas partes constituintes, cada qual com uma função específica, formando um todo harmônico e funcional. A sua concepção acerca do desenvolvimento das formas poéticas, sobretudo, revela um pensamento de teor ‘evolucionista’, no qual a tragédia (e a comédia) corresponde ao ápice formal de um processo originado de um impulso imitativo congênito no homem que, evoluindo de forma gradual, ascende a formas intermediárias até desenvolver-se

plenamente na forma acabada e completa no drama trágico. As ideias de Platão e Aristóteles exerceram uma influência profunda e duradoura no campo da arte e da estética, cujas ressonâncias se fazem presentes ainda hoje, repercutindo nas opiniões e concepções comumente estabelecidas nesses domínios. Creio que isso justifica que olhemos mais detidamente como eram concebidas as ideias platônicas acerca da música, especialmente na vinculação desta com referência ao tema da sexualidade.

Na *República* (1993), Sócrates desenvolve a ideia de que os modos (*trópoi*), as harmonias e os ritmos exercem uma influência direta sobre o espírito. A simples presença de uma música considerada nefasta seria o bastante para corromper o espírito e afetar a vontade dos homens (Platão, 1993, 401b-c). É célebre a passagem da *República* em que Platão, concordando com Dâmon, afirma que “não se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade” (Platão, 1993, 424b). Por isso, é necessário manter sob constante vigilância, para que não haja inovações, e banir qualquer alteração nas formas do cantar, bem como aqueles que, porventura, a defendam, pois, a simples alteração de um gênero musical pode por em risco os preceitos morais e o ordenamento das leis e da cidade. Para Platão, entre as artes, a música é a que deveria merecer o mais alto grau de vigilância, uma vez que ela teria a capacidade de se imiscuir de forma velada no espírito. É preciso acautelar-se contra seu poder de agir disfarçadamente corrompendo as tradições e os costumes para, em seguida, corromper sub-repticiamente as convenções sociais, as leis e as instituições, subvertendo a ordem pública e a moral (Platão, 1993, 424c). A noção platônica de que a música teria o poder de influenciar o espírito de maneira dissimulada aparece ainda em *As leis* (Platão, 2004, 669d-e). Nessa passagem, Platão adverte contra a execução da música puramente instrumental, quando a mesma não se encontra acompanhada das palavras, pois nem todos saberiam identificar as verdadeiras intenções ou representações originais contidas naqueles ritmos e harmonias.

De modo geral, as restrições impostas às práticas musicais observadas nos diálogos visam alcançar a virtude e prevenir contra o vício, sem os quais os objetivos da educação e a harmonia do estado estariam comprometidos. Por este motivo, a educação deveria começar pela música, porque “o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afetam-na mais fortemente, trazendo consigo a perfeição, e tornando aquela perfeita, se se tiver sido educado [adequadamente]” (Platão, 1993, 401d). Educados nas regras das consonâncias da harmonia e das exatas proporções do ritmo desde a mais tenra infância, os homens desenvolveriam afinidade com o que é belo e perfeito, antes mesmo de serem capazes de raciocinar e, quando chegassem à idade adulta, saberiam reconhecer a beleza e a perfeição por terem sido assim ensinados (Platão, 1993, 401e; 402a). De modo análogo a “fealdade, a arritmia e a desarmonia” devem ser, a todo custo, evitadas, pois “são irmãs da linguagem perversa e do mau caráter”, engendrando no espírito o “vício, a licença, a baixeza, o indecoro” (Platão, 1993, 401a-d). Embora o sentido das admoestações aponte para a formação moral dos cidadãos num sentido amplo, é possível, muitas vezes, notar uma clara implicação ao que poderíamos chamar de uma ética sexual e uma preceituação de gênero. Assim, vemos serem excluídas da *polis* todas as harmonias¹² lamentosas ou plangentes, tais como aquelas identificadas no texto como a mixolídia e a sintonolídia, por não serem estas adequadas às mulheres, “que convém que sejam honestas, para já não falar dos homens” (Platão, 1993, 398c). O mesmo destino é reservado a algumas variedades das harmonias jônica e lídia, consideradas “efeminadas” – impróprias aos homens valentes e sensatos – cujo banimento permitiria expurgar esse mal da cidade, purificando-a novamente (Platão, 1993, 398e - 399e). Em *As leis*, o tema da necessária adequação do estilo musical ao gênero a que este é destinado volta a aparecer de forma mais direta, quando Platão afirma que o legislador deve separar “as canções adequadas aos homens das adequadas às mulheres baseado no caráter geral das

¹² O termo ‘harmonia’, tal como empregado por Platão, possui sentido diverso do que empregamos atualmente. Aqui ele está se referindo aos chamados modos gregos, cuja noção se aproximaria daquilo que denominamos escalas musicais.

mesmas” (Platão, 2004, 294). Para tanto, será necessário que o encarregado de legislar em matéria de música atente para que o tema, a poesia, o ritmo, a melodia e a harmonia estejam de acordo entre si, de modo a não “se proporcionar às canções os acompanhamentos impróprios” (Platão, 2004, 295), isto é, adequado a cada sexo.

E se por um lado é necessário que ele designe tanto letra quanto música para ambos os tipos de canções como definido pela diferença natural dos dois sexos, por outro ele terá também que declarar com clareza no que consiste o tipo feminino. E agora nos é possível afirmar que o que pende para a generosidade e a coragem é masculino, enquanto o que se inclina mais para o decoro e a moderação deve ser encarado mais como feminino tanto na lei quanto no discurso (Platão, 2004, 295).

A questão se torna mais profunda se buscamos entender as noções platônicas acerca do amor e suas relações com a mitologia e a religião.

Sócrates, em alguns momentos, chega a comparar a música à filosofia. No *Fedro*, ao desenvolver para seu interlocutor a teoria da reminiscência das almas, Sócrates afirma que a alma de primeiro grau, isto é, aquela que no mundo das ideias tenha contemplado o maior número de verdades, estará destinada a “implantar-se no sêmen de onde se gerará um filósofo, um esteta ou um músico” (Platão, 2000, 248d). No *Fédon*, diálogo que se passa durante a prisão de Sócrates, que espera a consumação da sentença que o condenara à morte, vemo-lo relatar um sonho que lhe é recorrente. Ante a insistência de Cebes em querer saber os motivos pelos quais, após a prisão, o filósofo teria passado a compor versos e transpor para o metro cantado algumas fábulas de Esopo e um hino a Apolo – algo que nunca fizera antes –, Sócrates explica ao discípulo que

Várias vezes, no curso de minha vida, fui visitado por um mesmo sonho; não era através da mesma visão que ele sempre se manifestava, mas o que me dizia era invariável: “Sócrates”, dizia-me ele, “deves esforçar-te para compor música!” E, palavra! sempre entendi que o sonho me exortava e me incitava a fazer o que justamente fiz em minha vida passada. Assim como se animam corredores, também, pensava eu, o sonho está a incitar-me para que eu persevere na minha ação, que é compor música: haverá, com efeito, mais alta música do que a filosofia, e não é justamente isso o que eu faço? Mas sucede agora que, depois de meu julgamento, a festa do Deus está retardando minha morte. O que é preciso então, pensei, no caso de que o sonho me tenha prescrito essa espécie comum de composição musical, é que eu não lhe desobedeça; é que eu componha versos. E, de fato, é muito mais seguro não me ir sem antes ter satisfeito esse escrúpulo religioso com a composição de tais poemas, nem antes de haver prestado obediência ao sonho (Platão, 1991, 60e-61a,b).

Embora os excertos acima não nos permitam dizer que para Sócrates filosofia e música sejam coisas idênticas, é interessante notar que o filósofo carrega, em seu íntimo, uma identificação entre ambas e que, em todo caso, a questão lhe retorna em um momento tão crucial (aliás, com tamanha força, a ponto de lhe impelir a realizar a demanda do sonho: – faz música), quando examina a sua própria vida à espera da morte. Creio que os liames que mantêm o nexo de tal associação sustentam-se nas concepções platônicas da beleza e do amor como etapas ou degraus na ascensão à verdade, como o vemos defender no *Fedro* e em *O Banquete*.

No *Fedro*, diálogo dedicado ao exame do belo no amor e na retórica, vemos Sócrates refutar o argumento de Lísias, segundo o qual é mais proveitoso conceder favores (sexuais) não àquele que ama, mas sim ao que não ama. Em seu discurso, “uma dessas declarações que se fazem aos jovens belos” (Platão, 2000, 227c), Lísias insta o destinatário do seu discurso¹³ a ceder aos seus desejos e conceder-lhe o favor de sua mais íntima amizade, argumentando que, não sendo o seu pedido motivado pela paixão, trará proveito a ambos. O argumento de Lísias se desenrola partindo da ideia da paixão como doença e que, portanto, o apaixonado age de forma insensata ou, quando menos, em seu próprio benefício. Movidos pela paixão, os amantes “acabam por se arrepender das complacências que manifestaram, logo que hão saciado o seu desejo, enquanto que as outras, as que não amam, jamais têm motivo de que se arrepender” (Platão, 2000, 231).

Antes de avançar na refutação feita por Sócrates, seria interessante ressaltar alguns dos elementos que surgem na contextualização do presente diálogo. É de se notar que esse diálogo se passa fora dos limites da cidade. Como é sabido por meio dos diálogos, especialmente em *O Banquete*, Sócrates é considerado um filósofo das ruas, raramente ultrapassando os muros

¹³ Nas entrelinhas, deixa-se pressentir, ao longo do texto, que o jovem em questão é o próprio Fedro.

da cidade¹⁴, o que é salientado por Fedro. Sócrates justifica a sua urbanidade respondendo, não sem alguma ironia, que, sendo o seu maior desejo aprender, o campo e as árvores nada podem lhe ensinar, ao contrário dos homens da cidade (Platão, 2000, 230d). A este lugar de natureza, para além dos saberes dos homens, que a ambos encanta por sua rara beleza, vem somar-se o desfile de figuras mitológicas e lendárias evocadas por Fedro. Eles se encontram à beira do ribeirão Ilisso, onde, numa das versões do mito, Bóreas teria raptado Orítia. Como nota Gomes (2000, p. 16), Bóreas personifica o vento norte que, na Grécia, é um vento excepcionalmente forte de origem continental. Descrito como dotado de um caráter impetuoso e imprevisível, Bóreas teria sequestrado e possuído Orítia, filha do rei de Atenas, Ereteu. Perto do lugar há um altar dedicado a Bóreas, o que é mencionado por Sócrates em alusão à narrativa em que, tomado de ciúmes, o deus atira sua amada Pítis do alto do rochedo ao vê-la dançando em torno de Pan, atraída pela música do deus. No regaço brota uma fonte de águas frescas e cristalinas que, pelas estátuas e inscrições presentes, Sócrates afirma ser consagrada às ninfas e a Aquelô, o deus-rio de muitos amores, de cuja união com a musa Melpômene¹⁵, teria nascido as sereias (Guimarães, 1987, p. 58). Sob a sombra de um frondoso plátano e um agnocasto em flor, as duas personagens se postam para que, embalados pelo canto das cigarras, Fedro leia para Sócrates o discurso de Lísias sobre o amor (Platão, 2000, 230b). Como num teatro, todos os elementos parecem compor um cenário destinado a emoldurar os elementos dos discursos que virão a seguir. Com efeito, a carga simbólica desses elementos parecem indicar que eles não estariam aí presentes por mero acaso, mas, ao contrário, cuidadosamente selecionados por Platão, uma vez que evocam a volúpia sexual, os prazeres

¹⁴ Sobre isso ver nota de Pinharanda Gomes na sexta edição do **Fedro** pela Guimarães Editores, Lisboa, 2000, p. 18.

¹⁵ Apolodoro, também conhecido como Pseudo-Apolodoro, indica, em sua **Biblioteca**, as sereias como filhas de Aquelô com Melpômene, musa dos coros e da Tragédia ou, numa outra versão do mito, com Calíope, a da bela voz, musa da poesia épica e da retórica. Bacon, em sua **A sabedoria dos antigos**, aponta as sereias como filhas de Aquelô com Terpsicore, musa da dança.

sensuais, as formas da mania e da loucura, temas que serão, enfim, tratados nos discursos de Lísias e de Sócrates.

O afastamento dos limites da cidade, para além dos muros que a cercam rumo ao campo e às divindades campestres, prenuncia o tom ditirâmico do primeiro discurso em que Sócrates encena, invocando a inspiração das Musas, estar sob a possessão das Ninfas. Ora, o ditirambo é, sabidamente, uma forma poética consagrada a Dioniso, deus da vegetação e do vinho, e era preferencialmente nos campos, fora dos limites da cidade, que ocorriam os cultos orgiásticos consagrados a ele, como o menadismo. Segundo Acker,

O menadismo é um fato religioso e histórico, certificado por inscrições, descrições e imagens, mas, diversamente dos outros ritos e festas de Dioniso, o ritual das bacantes, ainda que regulamentado pelo menos parcialmente pela cidade, acontecia longe dela, em segredo, e era praticado quase que exclusivamente pelas mulheres. Estas mênades, que dançavam e entravam em transe numa comunhão com a natureza e com o deus, fizeram do menadismo um caso à parte dentro da religião grega. Enquanto que o princípio essencial da sabedoria grega é o respeito dos limites entre homens e deuses, a sabedoria dionisíaca, quanto a ela, passa pelo transe, mania, no qual o ser humano encontra o Deus e os limites se perdem. As Bacantes praticam, além disso, o ritual do *sparagmos*, dilaceramento da vítima viva e a *omophagia*, consumo da carne crua do animal morto (Acker, 2008, p. 18).

Além disso, o retiro para fora da polis parece coadunar-se com o sentido do discurso de Lísias, pois “os prazeres, buscam geralmente lugares retirados, longe dos olhares dos homens” (Bacon, 2002, p. 98). O caráter impetuoso, imprevisível e violento de Bóreas que, tomado de paixão, rapta e possui Orítia, vem, por sua vez, ajustar-se à representação da própria natureza da paixão, exemplificando a conduta reprovável dos amantes, tal como a incapacidade de se dominarem e serem, frequentemente, acometidos pelo ciúme. A referência às Ninfas, divindades ligadas à natureza, simboliza igualmente o impulso sexual, uma vez que as mesmas são alvo constante da lubricidade dos Sátiros. Além de serem usualmente associadas ao cortejo de Eros e Afrodite, as Ninfas estão ligadas às qualidades proféticas e divinatórias de Apolo e de Hermes, bem como ao delírio do transe dionisíaco (Larson, 1997), elementos que irão pontuar os dois discursos socráticos. O agnocasto florido, cuja sombra os protege do “calor sufocante” de um dia de verão, quando já é “quase meio dia, a hora que o sol bate a pino” (Platão, 2000, 242a) alude, como o nome indica, a castidade (Frisia, 2011, p. 19). A

planta é conhecida desde antiguidade como remédio para o trato reprodutivo, tendo sido mencionada nas obras de Hipócrates, Dioscórides e Theofrasto. Suas supostas propriedades anafrodisíacas eram conhecidas na Grécia e as mulheres dos soldados que iam para a guerra tinham por costume espalhar suas folhas na cama para aplacar o desejo sexual. Na Idade Média ramos da planta eram colocadas na roupa dos monges noviços com o mesmo objetivo (Maia, Soares e Martins Júnior, 2001). No século I A.C., Plínio, o Velho, em sua *Naturalis Historia* (1885), afirma que as esposas atenienses cobriam suas camas com as folhas do agnocasto durante a *Thesmophoria*, um festival anual dedicado à deusa Deméter¹⁶ ligado à fertilidade e em cuja preparação um rigoroso período de abstinência sexual devia ser observado (Plínio, 1885, livro 24, capítulo 38). Staden (1991) aponta que a simbologia do agnocasto – em sua dupla função como fortificante e regulador do aparelho reprodutor e, ao mesmo tempo, inibidor do apetite sexual – remete ao ideal da adequada perpetuação da comunidade por meio do controle social da função reprodutiva e da separação de gêneros. Quanto às cigarras, aludidas no diálogo, a sua popularidade é bastante difundida na cultura grega, o que pode ser verificado pela larga presença deste inseto na mitologia, na literatura e na iconografia da época. Myers (1929) em seu laborioso trabalho *Insect singers: a natural history of the cicadas*, mostra vários exemplos da literatura grega nos quais a cigarra aparece associada ao erotismo e à música. Segundo as fontes citadas pelo autor, os gregos tinham por costume manter cigarras presas em uma pequena gaiola para fruir-lhes o canto, “mas também observar os avanços mútuos, os amores e as paixões do macho e da fêmea” em “suas formas de amar”¹⁷ (Myers, 1929, pp. 8-9, tradução livre). Platão alude, no *Fedro*, a uma antiga lenda, narrada por Sócrates, segundo a qual, outrora, as cigarras seriam homens que viveram antes do nascimento das musas.

¹⁶ Deusa ligada a colheita que preside o casamento e a fertilidade.

¹⁷ but also that they might observe their mutual advances, loves and passions of male and female or... watches their amatory ways.

Quando essas vieram ao mundo, e trouxeram a revelação do canto, alguns homens desse tempo deixaram-se sugestionar de tal maneira por esse canto que, assim embevecidos, se esqueciam de comer e de beber, tendo morrido sem dar por isso! (Platão, 2000, 259b-c).

Desses homens, nasceram as cigarras que teriam recebido das musas o privilégio de não terem que se alimentar, podendo, por isso, cantar sempre, desde o momento em que nascem até à morte¹⁸. Depois que morrem, continua o referido mito, as cigarras retornam para junto das musas e reportam a elas, indicando os homens que na terra lhes rendem culto.

Assim, a Terpsícore dizem os nomes dos que a honram, participando nos coros de dança, deste modo os tornando mais estimados por ela; a Érato dizem o nome dos que compõem poesia de amor, e assim procedem em relação às outras musas, de acordo com a característica peculiar a cada uma delas. À mais velha de todas, Calíope, bem como à sua companheira mais jovem, Urânia, as cigarras revelam o nome dos homens que se dedicam à filosofia, e compõem a música por elas preferida, pois, entre todas as musas, tendo o céu como objectivo primeiro, e os problemas de ordem divina e humana, são elas que se fazem ouvir nos mais ternos cantos (Platão, 2000, 259c-d).

Ao introduzir o mito, Sócrates compara a sedução do canto das cigarras à do canto das sereias, cujo encantamento provoca a ruína das embarcações, sendo um perigo constante aos navegantes. A alegoria das sereias é uma metáfora dos perigos da sedução. Ela faz referência ao perigo de se deixar abandonar pelo encantamento sensual, já que a beleza aparente pode nos distrair da verdade. A imagem está presente tanto na epopeia de Ulisses quanto no mito de Orfeu. A solução do primeiro foi a de fazer vedar com cera os ouvidos dos seus marujos para que ficassem imunes ao arrebatamento daquele canto e não se atirassem ao mar, enquanto, ele próprio, ordenou que o atassem ao mastro do navio. Ao ouvir a beleza daquele canto, Ulisses, maravilhado, implorou que lhe desatassem as amarras para que pudesse segui-lo, mas, seu clamor já não podia ser escutado e, seguindo os conselhos de Circe, ao verem-no debatendo-se, seus camaradas apertaram ainda mais o cordame. Orfeu, por sua vez, salvou seus companheiros argonautas da sedução fatídica daquele encanto, dedilhando a sua lira e abafando, com seu próprio canto, as vozes extasiadas das sereias¹⁹. Como veremos, ambos os exemplos, o do canto das cigarras e o das sereias, aludem à objeção platônica quanto à

¹⁸ Acreditava-se, então, que as cigarras não comiam ou se alimentavam apenas de orvalho. Sobre isso, ver John Golding Myers, **Insect singers: a natural history of the cicadas**, pp. 7-10.

¹⁹ Sobre a referência a Ulisses, ver **Odisseia**, livro XII, c. 36. A passagem que refere ao episódio de Orfeu é citada, entre outras fontes, por Apolodoro em sua **Biblioteca**, livro I, c. 3.

posição dos sofistas, antecipando por imagens a advertência que fará a Fedro sobre o risco da sedução pela belas palavras da arte retórica quando a mesma não se faz acompanhar pela busca da verdade.

Identificados os elementos, passemos aos discursos de Sócrates. Eles são dois e é muito curiosa a forma como eles se articulam.

Após criticar a retórica redundante e desordenada do discurso de Lísias, o primeiro discurso de Sócrates é precedido de um ato algo inusitado. Antes de proferi-lo, Sócrates anuncia que irá falar com a cabeça coberta, justificando assim proceder por querer “terminar o discurso o mais depressa possível, e também evitar que, ao sentir-me observado por ti [Fedro], perca a coragem de o fazer...” (Platão, 2000, 237). Por que Sócrates se envergonharia diante do jovem Fedro? Ao começar o seu primeiro discurso, entendemos logo o motivo: se Sócrates cobre a própria cabeça para evitar o olhar de Fedro, é por pudor que o faz. Com efeito, a esta altura, Sócrates demonstra saber que o destinatário do discurso amoroso de Lísias é o próprio jovem que agora está diante dele, Fedro, a quem o filósofo irá prevenir contra as verdadeiras intenções do autor em seu primeiro discurso:

Era uma vez um jovem, talvez um adolescente, dotado de grande beleza, que possuía um grande número de apaixonados e, entre estes, um havia que era um espertalhão. Ainda que tivesse pelo jovem um amor tão grande como os outros, fez crer ao adolescente que na verdade não se encontrava apaixonado. Até que, um dia em que lhe solicitou certos favores, tentou mostrar-lhe que um homem não apaixonado merece mais favores que um homem apaixonado (Platão, 2000, 237b).

Ao fim, veremos que o ato de cobrir a cabeça será, também, um recurso dramático de maior alcance simbólico. Após a advertência a Fedro, Sócrates prossegue o seu primeiro discurso que, surpreendentemente, mais concorda do que discorda da tese de Lísias. O Amor é um desejo e, mesmo aqueles que não amam desejam o belo; como podemos então discernir entre os que amam e os que não amam? – argumenta Sócrates. Além disso, cada um de nós, prossegue o filósofo, é governado por dois princípios: “um, inato, é o desejo do prazer, outro,

adquirido, que aspira sempre o melhor” (Platão, 2000, 237d). Quando prevalece o primeiro, isto é,

O desejo, que desprovido de razão atrofia a alma e esmaga o prazer do bem e se dirige exclusivamente para os desejos próprios de sua natureza, cujo único objetivo é a beleza corporal, quando se lança impudicamente sobre ela, comporta-se de tal maneira que se torna irresistível, e é dessa irresistibilidade, dessa força destemperada, que ele recebe a denominação de *Eros*, ou de Amor (Platão, 2000, 238c).

Assim, após enumerar as inúmeras inconveniências de uma tal relação, Sócrates afirma que um amado jamais deveria ser “complacente para com um homem apaixonado e que, por isso, estava fora de si, embora o devesse ter sido para com um homem isento de paixão que, por conseguinte, procederia sensatamente”, uma vez que “as boas intenções de um apaixonado não têm por base a amizade, mas que, tal como o apetite de comer, nascem da necessidade de o satisfazer” (Platão, 2000, 341c).

Será no seu segundo discurso do Fedro, que Sócrates, após rejeitar o primeiro, irá elaborar as suas ideias acerca da beleza e do amor. Em mais um recurso dramático, Sócrates afirma ter se dado conta, ao atravessar o riacho, como que avisado por um sinal divino que sempre se manifesta de modo a impedi-lo de fazer o que deseja, de quão horrível era o seu primeiro discurso, assim como o de Lísias. Ambos seriam, aliás, igualmente risíveis, porque “nada tendo dito de verdadeiro, se apresentam impantes de vaidade, pois conseguiram iludir os ingênuos e conseguir boa reputação junto deles!” (Platão, 2000, 243). Considerando a possibilidade de ter cometido, com seu primeiro discurso, uma blasfêmia contra um deus – Eros –, Sócrates, antes que sofra o castigo pela ofensa perpetrada, afirma ter necessidade de se purificar. Assim, como que para expiar o seu pecado, o seu segundo discurso terá a forma de uma *palinódia*, assumindo um sentido de retratação. Se no seu primeiro discurso Sócrates falava sob a inspiração divina das musas, possesso pelas ninfas em seu arroubo ditirâmico, agora era sob o conselho do culto poeta épico Estesícoro que irá se pronunciar. É dele – que teria recuperado a visão que lhe fora tirada por ofender Helena após completar a palinódia na qual se retrata – que Sócrates toma de empréstimo o verso que serve de mote à sua própria

palinódia: “Não é verdadeiro o teu discurso!”. Desta vez será, porém, com a cabeça descoberta que o mesmo será pronunciado. A argumentação proposta no segundo discurso considera que a tese sustentada por Lísias, e por ele próprio em seu discurso anterior – a qual defendia que não se deve conceder favores a um apaixonado porque este se encontra suprimido da razão por agir motivado por uma espécie de loucura – só seria verdadeira se toda forma de loucura ou mania fosse um mal. A partir da ideia de que nem toda loucura representa um mal, Sócrates irá analisar as diversas formas de loucura, dentre as quais aquelas que concorreriam para o bem. A primeira seria o delírio divinatório, oracular, representado no texto pelas profetisas de Delfos, as sacerdotisas de Dódona e as Sibilas, que, “em estado de delírio (...) prestam grandes serviços à Grécia, já na ordem privada, já na ordem pública”, bem como todas as formas de delírio que “utilizando o poder divinatório que um deus lhe inspira, ditaram a muita gente e em muitas ocasiões o reto caminho a seguir” (Platão, 2000, 244a-b). A segunda forma de loucura benfazeja seria o delírio religioso, tal como aqueles que originaram os ritos catárticos e iniciáticos, e que buscam, “pelo recurso às preces dirigidas aos deuses e pela prática de cerimônias em seu louvor”, proteger os que neles participam contra os mais diversos males (Platão, 2000, 244e). A terceira, a loucura poética, seria aquela que, sob inspiração das musas, “fecunda uma alma delicada e imaculada” lançando-a em “transportes, que se exprimem em odes e em outras formas de poesia, celebrando a glória dos Antigos, e assim contribuindo para a educação da posteridade” (Platão, 2000, 245). Por fim, Sócrates enumera o delírio amoroso, enviado pelos deuses “no interesse do amante e do amado”, pois “os deuses desejam a suprema ventura daqueles a quem foi concedida a graça da loucura” (Platão, 2000, 245b-c), afirmando serem os apaixonados que merecem a vitória. Os tipos de delírio benéficos parecem ajustar-se àqueles, por assim dizer – e o faço de maneira anacrônica, seguindo Nietzsche –, de natureza apolínia, que conduziriam os homens no “reto caminho a seguir” (Platão, 2000, 244b). De fato, tanto as profetisas do oráculo de Delfos

quanto as sibilas são ligadas a Apolo e pelo deus inspiradas. São delírios que, de uma maneira ou de outra, contribuem para a manutenção da ordem pública e privada e concorrem para a educação das gerações futuras. Do mesmo modo, tanto o delírio poético quanto o amoroso, podem ser considerados venturosos quando assentados na pureza de uma alma imaculada e conduzidos para contemplação do bem.

Note-se que Platão procura separar dos demais os tipos de delírio que parecem conduzir ao bem, introduzindo a alegoria da parelha de corcéis com que vai, a seguir, definir a natureza da alma. A alegoria platônica é bastante extensa e complexa e não caberá aqui analisá-la pormenorizadamente. Basta resumi-la em suas linhas gerais, pela ideia platônica que vê a alma como sendo conduzida por duas forças antagônicas – na alegoria representadas por dois cavalos alados: um, de boa raça e boa índole, é belo e bom, o outro é, em tudo, o seu contrário. Enquanto o primeiro alça voo em direção ao mundo das verdades eternas, o segundo força, em direção contrária, para baixo, rumo ao vício e aos prazeres mundanos. A alma – cuja natureza é “incriada e imortal” (Platão, 2000, 246), isto é, sempre existente, pois não tendo sido criada também não perecerá –, antes de encarnar, vige na contemplação da beleza em si e das verdades eternas. Após encarnar, a alma, ao vislumbrar algo belo, se sente atraída pela beleza, pois que, esta, que ora vislumbra, a remete àquela, que outrora contemplara no mundo das ideias. Assim, a beleza terrena, ou melhor, a beleza captada pelos sentidos, é um reflexo, apenas esmaecido, da beleza em si captada pela alma. Por isso, a beleza das ideias, aquelas contempladas pelo espírito, como a que busca a filosofia, é superior às demais, pois está mais próxima do belo em si, que não pode ser captado pelos sentidos. Quando essa beleza terrena é sentida em uma forma humana, isto é, na forma de um corpo belo, a atração que ela exerce recebe o nome de Eros. Sob os eflúvios de Eros, as duas forças antagônicas da alma, procedem, cada qual, segundo a sua própria natureza. Aquela representada pelo corcel de boa índole, amigo da moderação, da sobriedade e da opinião

correta, “para ser conduzido, não precisa ser esporeado, pois basta, para o fazer trotar, uma palavra de comando, ou de encorajamento (Platão, 2000, 253d-e). Quanto a outra, representada pelo corcel de má índole, “torto e disforme”, “amigo da soberba e da lascívia” (Platão, 2000, 253e) “precipita-se para a frente, levanta a cauda, morde o freio e puxa-o [o cocheiro] de maneira despudorada” (Platão, 2000, 254d), “embaraçando tanto o cocheiro como o outro corcel, e levando-os para onde ele quer, para o desejo e a lascívia” (Platão, 2000, 254). Somente após ser submetido a

castigos sucessivos, o mau cavalo acaba por renunciar à tendência má. A partir de então torna-se humilde, obedecendo ao cocheiro e, sempre que contempla o belo, quase morre de medo! Só a partir desse momento a alma do amante segue, com discrição e pudor, a do amado (Platão, 2000, 254e).

Estamos, pois, diante daquilo que se costuma definir como o amor platônico, isto é, o amor contemplativo, que se realiza na sublimação do próprio desejo. Não devemos nos esquecer que o enquadre que emoldura tanto o discurso de Lísias quanto os de Sócrates e o próprio mote que os anima é o amor entre homens. Embora Sócrates amplie em muito o escopo da questão, incorporando em sua síntese aspectos gerais acerca da beleza, do amor, da virtude e da verdade, o que no *Fedro* primeiro se esquadrinha é uma ética do desejo homoerótico. Trata-se do contexto onde se apresenta a relação entre o *erastes* e seu *eromenos*, então uma prática difundida em toda Grécia, na qual um aristocrata assume o papel de amante e um adolescente do sexo masculino, o de amado – mutuamente envolvidos num relacionamento amoroso. A ‘solução’ platônica para tal costume, como fica exposto no *Fedro*, é a de que esse amor seja sublimado em amizade, reprimindo a volúpia que, porventura, nela se procure imiscuir, “porque isso mesmo lhes impõem o pudor e a razão” (Platão, 2000, 255e - 256). Livres do jugo da luxúria por ter sacrificado os ímpetus do “corcel indisciplinado”, esse amor poderá vicejar na melhor parte da alma “a ordenada e vitoriosa, que ama a harmonia e a filosofia” (Platão, 2000, 256). Somente assim,

Será feliz e plena de harmonia a existência que tiverem na terra, pois escravizaram a sua própria alma, a indócil e desavergonhada, para poderem viver em concórdia e com regra (Platão, 2000, 256b).

Assim, podemos acompanhar, no desenrolar desta obra prima de Platão, a dramatização dialógica que faz com que os elementos contextuais estejam em posição especular ao sentido textual. Desta sorte, o primeiro discurso de Sócrates é falso e risível, pois que é de olhos vendados que ele o faz e, cegado pela possessão das ninfas e pelo arroubo dionisíaco, formas de loucura que conduzem ao excesso e o afasta da razão, não consegue ver a verdade. Esta será, todavia, restituída em seu segundo discurso, quando, retirando o véu que lhe turva a visão e inspirado pela sobriedade épica da poesia de Estesícoro, bem como pelas formas de mania que conduzem ao bem e indicam o reto caminho a seguir, como aquelas inspiradas por Apolo, Sócrates terá, por fim, recobrado a razão.

É também o amor o tema em questão em *O Banquete*. Reunidos para beber e festejar a vitória de Agatão num concurso de tragédias, propõe-se que cada um dos convivas profira um discurso em honra a Eros. Podemos dizer que o *Fedro* e *O Banquete* são diálogos complementares, pois ambos abordam, ainda que sob diferentes perspectivas, as relações entre o amor, a beleza e a virtude. Em ambos os diálogos, vemos ser elaborada a ideia platônica do belo como expressão sensível do bem. Em ambos, o amor e a beleza aparecem como etapas que conduzem à verdade. Em *O Banquete*, vemos Sócrates discorrer sobre as lições eróticas que ele teria aprendido de Diotima de Mantinea. Na visão da sábia mulher, um misto de sacerdotisa e profetisa, o amor é amor daquilo que não se tem, sendo, portanto, da ordem do desejo. É comum a todos os homens desejar para si o bem. Ora, o maior bem que se poderia almejar para si é a imortalidade. Por isso os homens férteis geram filhos, obtendo, por meio destes, a própria continuidade, enquanto aqueles também dotados de um espírito fecundo dão à luz obras do espírito, que projetarão seu nome para a eternidade (Platão, 1991, 208-209). Desconforme à mitologia corrente, que apresenta Eros ora como um Deus primordial, pré-olímpico, ora como filho de Afrodite, no discurso de Diotima, Eros é considerado um *daimon*, divindade intermediária e mensageiro entre os homens e os deuses.

Fruto da união entre Poros e Pênia, ou seja, entre o recurso e a necessidade, Eros herdou as características de ambos. Assim como a mãe, está fadado a buscar o que lhe falta; entretanto, assemelhando-se ao pai, bom estrategista e planejador, visando obter tudo o que é bom e belo, não poupa esforços para conseguir o que almeja. Pobre, almeja a riqueza, a obtém, mas, dada a sua natureza, já não a conserva, para, em seguida, desejá-la novamente. Não sendo sábio, ama a sabedoria; não sendo belo, ama a beleza. E assim, permanentemente se encontra: entre a falta e a plenitude (Platão, 1991, 203b-e). Em um modelo de abstração crescente, o amor começa dirigindo-se para a beleza particular movendo-se, a partir dela, em direção à beleza em geral para, mediante um processo de sublimação, ir galgando as etapas em direção à beleza inteligível, à virtude, ao bem, até atingir a contemplação do belo em si. Somente então “lhe será possibilitado gerar não imagens da virtude, mas a verdadeira virtude, uma vez que seu contato não é com a imagem, mas com a verdade” (Platão, 1991, 212).

Assim como ocorre no *Fedro*, aqui também a alusão à pederastia se faz presente no enquadre do simpósio, a princípio de forma colateral, até assumir o protagonismo da cena com a chegada de Alcibiades. Após Sócrates terminar o seu discurso sobre Eros, eis que entra Alcibiades, embriagado, para em seguida proferir um discurso no qual irá ‘louvar’ Sócrates recriminando-o exatamente por não ter aceitado os seus favores sexuais, fazendo um contraponto ao discurso socrático. De fato é de se notar que, como ocorre no *Fedro*, também em *O Banquete*, sob a perspectiva platônica, o amor entre os homens é admitido, desde que o mesmo concorra para a virtude e não para o vício.

Portanto, quando alguém, se servindo da maneira correta de *amar rapazes*, ascende a partir desses estágios particulares até começar a discernir essa beleza [superior], está quase que capacitado a alcançar a meta e aprender o segredo final. Eis aí a abordagem correta ou encaminhamento rumo à arte erótica. Realiza-se sempre uma marcha ascendente em prol desse belo superior, partindo de coisas belas evidentes e empregando estas como os degraus de uma escada (...) [até] contemplar o belo em si. Que se afirme que este, uma vez contemplado, superará em brilho teu ouro e tuas vestes, teus atraentes rapazinhos e teus jovens, cuja aparência agora te impressiona (...) Mas, solicito que me digas, qual seria o efeito, ela [Diotima] disse, se um de vós tivesse a sorte de contemplar o belo em si na sua integridade, puro e sem mistura, não contaminado pela carne e as cores humanas? (Platão, 1991, 211b-e).

Vemos que o lugar de destaque dado por Platão à beleza reside na concepção de que esta é, dentre todas as qualidades sensíveis, aquela em cuja expressão mais se evidencia a manifestação da virtude e, em última instância, da própria verdade. Dito de outra maneira, a beleza pode ser entendida, no âmbito da filosofia platônica, como a manifestação sensível da virtude e do bem. No entanto, a imitação da beleza, tal como aquela produzida por mãos humanas, por meio da arte, pode conduzir ao simulacro, numa falsa representação da verdade. Por isso, entregar-se a ela pelo puro deleite dos sentidos seria trair a sua verdadeira natureza como portadora da contemplação do belo em si. Se a beleza física pode seduzir os sentidos, submetendo à tirania, com seus encantos, aquele que por ventura se deixe por ela escravizar, cabe à filosofia reconduzi-lo, por meio da temperança, ao caminho da virtude. Assim, a beleza, tanto no amor como na retórica e em tudo mais, se encontra na busca pela verdade.

Após olharmos mais de perto as concepções platônicas a respeito de Eros e da beleza e suas relações com as noções de virtude e verdade, voltemos a examinar o papel atribuído à música em *A República* e em *As Leis*. Grosso modo, podemos dizer que, enquanto em diálogos como *Fedro* e *O Banquete*, estão sob exame questões específicas como o amor, a beleza, a virtude ou a justiça, tanto *A República* quanto *As Leis* versam sobre o tratamento que tais questões devem suscitar no âmbito da vida política. Nesses diálogos, já não se discutem apenas os caminhos ou condutas capazes levar um indivíduo a alcançar a virtude e a verdade, mas como a cidade e o estado devem proceder para conduzir os seus cidadãos no “reto caminho a seguir” em direção às mesmas. É nesse contexto que surge a ideia de que para regular a *polis* é preciso regular a música. Regular a cidade, significa, sobretudo regular os costumes e a moral dos cidadãos, o que, para Platão, seria impossível, como vimos, sem exercer um controle rígido sobre a música que se produz e se escuta na cidade. Segundo a solução imaginada por Platão, esse controle se faz, como mencionamos, expurgando a cidade de todos os elementos musicais que conduziram ao vício, à licenciosidade e à baixeza,

admitindo em sua cidade ideal apenas aqueles adequados a uma vida regrada e concorde aos preceitos éticos e morais de um homem sensato. Tal como procedeu no *Fedro* com relação às *manias*, o filtro musical imaginado por Platão eliminaria os elementos associados a toda forma de excesso e paixões, bem como a toda forma de desregramento. Exatamente por isso, juntamente com as harmonias inadequadas “aos homens sensatos e corajosos” não cabe admitir na cidade os ritmos de caráter “variado, nem [os que misturam] pés de toda espécie, mas observar quais são os correspondentes a uma vida ordenada e corajosa”, eliminando todos os demais que sejam “adequados à baixeza, à insolência, à loucura e aos outros defeitos” (Platão, 1993, 399e; 400a-b). Pelos mesmos motivos, são proscritos os instrumentistas e fabricantes de harpas, trígono, flautas e aulos, bem como todos os “instrumentos com muitas cordas e com muitas harmonias”, restando “a lira e a cítara para se utilizarem na cidade; e nos campos, por sua vez, os pastores terão a siringe” (Platão, 1993, 399c-d). Portanto, é a música cujo patrono e modelo é Apolo que poderá ser ouvida pela cidade, pois “a simplicidade na música gera a temperança na alma” (Platão, 1993, 404e). Ao fim – e ao cabo do longo desterro pelo qual condena ao exílio tudo o que vê como descaminho na música – ouvimos da boca do próprio Sócrates: “Certamente, meu amigo, que não fazemos nada de novo, ao preferirmos Apolo e os instrumentos de Apolo a Mársias e aos seus instrumentos” (Platão, 1993, 399e). Nesta passagem, Sócrates faz referência ao embate mitológico entre Apolo e o sátiro Mársias. Ao ver refletida no espelho d’água a imagem do seu rosto com as bochechas inchadas enquanto tocava o aulos, a deusa Atenas, desgostosa com a deformidade que a execução do instrumento que ela própria havia inventado causava, jogou-o fora. O sátiro recolheu o instrumento e logo tornou-se um exímio flautista. Envaidecido do seu prodígio, Mársias desafiou Apolo em uma competição musical na qual o vencedor poderia fazer com o vencido o que bem lhe aprouvesse. Tendo por jurados as próprias musas, o duelo musical foi vencido por Apolo, que derrotou seu oponente fazendo

acompanhar o próprio canto da cítara, ou da lira, conforme a versão do mito. Após a derrota, Mársias foi esfolado vivo por Apolo. Mársias é uma personagem mitológica da Frígia, frequentemente representado como um sátiro ou um sileno, como eram chamados os seguidores de Dionísio, ele próprio um deus cujo culto era muito difundido na Frígia, onde teria sido criado por Sileno²⁰, a pedido de Zeus. Tanto os sátiros como os silenos são ligados ao vinho, à música, ao êxtase e à dança. Vários sátiros como Pã, Sileno e o próprio Mársias são apresentados como exímios músicos e inventores de instrumentos como a flauta, a flauta de Pã (*syrinx* ou *syringa panos*, em grego) e o aulos. Apesar de estarem sempre bêbados e do temperamento brutal, são muitas vezes representados na mitologia como seres de grande sabedoria e possuidores do dom da profecia. Dotados de grande apetite sexual, motivo pelo qual são frequentemente representados com grandes órgãos sexuais em riste, sátiros e silenos integram o cortejo do deus Dioniso de quem são inseparáveis. O mito aludido por Platão representa a superioridade da citarística sobre a aulética (Smith, 2005) e, por extensão, da música helênica sobre a estrangeira. No caso da narrativa platônica em questão, isto é no contexto de *A República*, a alusão ao mito vem ao encontro da tese de Sócrates de que é necessário excluir da cidade todo elemento musical que conduza ao excesso, convide ao deleite dos sentidos ou possa botar em risco a moral e os bons costumes. Assim, Platão faz da música de Apolo, isto é, a canção acompanhada da lira ou da cítara, o seu modelo musical por excelência, em contraposição à música desregrada dos transes dionisíacos, àquela cuja sensualidade possa despertar as paixões.

Concluimos que Platão vê a música como potencialmente perigosa, motivo pelo qual ela deve ser rigorosamente regulada pelo estado. A sensualidade que a música pode despertar põe em perigo a ordem natural e pode desviar do caminho que leva à contemplação do belo em si, o belo inteligível, livre do arrebatamento dos sentidos. Expurgando da música o que

²⁰ O termo sileno é frequentemente empregado para designar os sátiros mais velhos. O vocábulo parece ter sido empregado, por extensão, em referência a Sileno, deus ou semideus de origem frígia, que teria sido o preceptor de Dionísio. Sobre isso, ver Smith, 2005.

nela possa ser destinado só ao prazer dos sentidos, o estado poderá utilizá-la na formação do espírito dos cidadãos.

Vimos que os fundamentos que embasam os julgamentos de Platão acerca dos estilos e gêneros musicais são guiados por redes de associações unindo aspectos musicais (gêneros, estilos, instrumentos, modos, ritmos) a traços de caráter ou disposições éticas e morais. Essas redes associativas conduzem a cadeias metafóricas cada vez mais complexas indo do sensível ao inteligível. Dado que o inteligível, isto é, o *logos*, se ocupa da verdade, a questão do belo – e, por extensão, da arte – recai sobre o sensível. É na esfera do sensível e das sensações que a problemática do belo se coloca. A beleza surge como causa do prazer – como posso, pela aparência dos fenômenos, distinguir se este prazer que me causa a beleza é representação (da verdade) ou simulacro? Essa divisão na esfera do prazer estético introduz a noção de valor ou justiça no debate sobre a sensação do belo. Que prazer é esse? Que valor ele tem? Aonde ele me conduz? Não seria preciso conhecer esse objeto e entender porque causa prazer e que tipo de prazer ele causa? A questão do belo se torna tão crítica na teoria platônica pelo fato de ela estar assentada em uma lógica transcendental. Daí, ser de suma importância distinguir o belo em si do belo aparente – enquanto o primeiro nos conduz ao bem, à virtude e à verdade, o segundo nos atira na escuridão da loucura e da perdição. Tal como imaginada por Platão, a rede de associações não é apenas uma construção metafórica, mas se encontra ontologicamente fundamentada numa realidade transcendente. A associação é real – melhor seria dizer: o Real. Por isso é tão importante preservar as tradições, os costumes, o código moral, as leis e as instituições. Ainda que imperfeitas (e menos imperfeitas serão na *Kallipolis* governada pelo filósofo-rei), elas corporificam no mundo sensível o ordenamento do mundo das ideias eternas. Ao abalar as leis da cidade, as alterações trazidas pelos novos gêneros musicais entrariam em dissonância, quiçá, com a própria harmonia do mundo.

Ironicamente, poderíamos dizer que, hoje, o ideal de controle imaginado por Platão, distinguindo o que ‘poderia e deveria ser tocado e ouvido na cidade’, encontrou na indústria da música o seu paralelo mais sinistro. Acrescentando ao feito a inversão de que agora – além da exigência mercadológica de que as tradições locais devam ser substituídas – é ‘o novo’ que se defende, contando para isso, inclusive, com forte investimento privado das grandes corporações da indústria do entretenimento e mesmo subvenção oficial, numa engrenagem onde o filósofo-rei foi substituído por produtores e *CEOs* de *marketing*. Nos dias de hoje, em grande medida, as noções sobre os usos da música – especificamente na dimensão do seu uso em relação ao corpo e a sexualidade – continuam a transitar dentro dos limites das concepções ontológicas descritas por Platão, as quais, desde então, pouco parecem ter se alterado. Regular o que se ouve e como se ouve continua a ser uma estratégia importante e, talvez, a mais fundamental nas formas de dominação simbólica, seja no contexto macro do *show-business*, seja nas micro políticas de hegemonia cultural. Note-se a adoção de gêneros dançantes oriundos do contexto profano-popular (como o forró ou o pagode) adaptadas às práticas musicais em algumas igrejas evangélicas – nesse caso, ficando vedado o dançar, principalmente o dançar junto.

Do mesmo modo, este modelo está em operação sempre que se tem no uso cotidiano associações ‘ontológicas’ do tipo mulata-samba-sensualidade e, também, quando se supõe relações intrínsecas entre um gênero/estilo e um traço ético/moral. Além disso, as antinomias apresentadas por Platão se encontram presentes nas discussões sobre o papel da música em diversas situações e contextos onde um critério de validade está em questão. Quer seja sobre o papel da música na formação do cidadão, do sujeito, nas disputas familiares e na sociedade sobre o que é ‘digno’ ou ‘indigno’ de se ouvir e dançar, nas políticas voltadas para a preservação e valorização das tradições, nas pedagogias das músicas ensinadas nas escolas e em tantas outras situações tão bem captadas e apresentadas pelo filósofo, as quais, agora

como dantes, não constituem senão o universo da *doxa* – mais ou menos ilustre. Nesse modelo platônico, ainda amplamente vigente no modo como o sujeito se relaciona com as práticas musicais de sua ‘ecologia sonora’, noções como valor e verdade dominam o debate. Nele, é como se os atributos (sonoros, éticos, morais) fossem, antes, propriedades, qualidades intrínsecas dos entes em constante relação por afinidade ontológica. Em uma situação de pluralidade típica do contexto urbano contemporâneo, onde uma multiplicidade de práticas e escutas musicais coexistem e se cruzam pelos diferentes meios, esse modelo ontológico pode parecer mais difuso. Usando uma metáfora da Comunicação, seu sinal é, digamos assim, mais fraco, devido ao nível do ruído. Mas ele se encontra presente e basta que se chegue mais perto, que se isole um contexto, para que as antinomias apareçam de modo mais nítido.

2.2 – Música, evolução e sexualidade: as origens da música entre o materialismo e o idealismo na segunda metade do século XIX

Enquanto o modelo platônico parece fundar um liame entre música, beleza e amor, reunindo-os sob um *ethos* comum no mundo ideal das verdades eternas – onde, igualmente, a desarmonia, a fealdade e a volúpia participariam da mesma essência –, o evolucionismo irá buscar na natureza a explicação para a ligação entre música e sexualidade. Para mim, o principal mérito das hipóteses de Darwin a respeito da música foi o de recolocar de forma enfática o tema da sexualidade no centro do debate. Essa posição, vinda de alguém como ele, com o peso de sua autoridade e reconhecimento por suas descobertas no campo da ciência, conferia uma nova perspectiva e relevância ao debate. Todavia, nem mesmo essa contribuição de peso foi capaz de fazer prosperar que se considerasse a questão mais a fundo. Rapidamente, o germe lançado por Darwin foi sufocado pelas vultosas flores de espessa folhagem da longa tradição metafísica onde a música é alçada à condição de uma atividade altamente espiritualizada e que, desde a era cristã até recentemente, intensificou os esforços para suprimir do seu entorno o corpo, a dança e qualquer referência ao carnal e à sexualidade.

Se, a princípio, as descobertas das leis evolutivas provocaram uma mudança de paradigma que desferiu um duro golpe nas concepções metafísicas do mundo, aos poucos, os próprios princípios evolutivos foram adaptados de forma a restaurá-las em um novo arranjo. Nesse novo arranjo, o antigo *logos* socrático foi substituído por uma ‘inteligência’ das leis naturais a guiar os indivíduos no caminho da evolução. Assim, o que advém no lugar dessa ruptura é o restabelecimento de uma continuidade, onde os elementos são substituídos mas o fundamento teleológico fica mantido. Ou seja, se por um lado, o *logos* ou as ideias eternas são substituídos pela inteligência da natureza e suas leis imutáveis e, por outro lado, o bem e a verdade dão lugar ao domínio do mais apto (*fittest*) e à contínua evolução dos seres, em ambos os casos o sentido teleológico de um mundo onde formas inferiores tendem ou devem se elevar às superiores é igualmente mantido. O princípio metafísico pôde ser então preservado, pois uma inteligência superior – que, sendo divina ou natural, interfere no mundo mas é, ao mesmo tempo, independente dele –, orienta e organiza a existência humana rumo à sua essência, sua forma mais bem acabada e completa. Aliás, Platão (que demonstrava saber que as coisas sempre podem piorar) me parece bem menos ingênuo do que os evolucionistas positivistas que acreditavam no progresso contínuo como um princípio fundamental do mundo.

No que nos interessa mais de perto, o vínculo entre música e sexualidade, esses dois momentos tão distantes no tempo representam os esforços mais sistemáticos em abordar e falar dele. Apesar das consideráveis divergências conceituais e dos diferentes contextos nos quais foram formulados, para além da superfície, encontramos o mesmo princípio norteador, onde formas menos perfeitas ou evoluídas devem ascender às formas mais puras e perfeitas. Assim como as harmonias, os instrumentos e as formas de imitação que representavam os instintos mais baixos deveriam ceder à formas mais puras e mais elevadas em Platão, no paradigma evolutivo, formas incipientes de música, como o canto dos animais

ou dos instrumentos e cantos rudimentares do homem ‘primitivo’ ou dos ‘selvagens’ (com suas ‘desafinações’ e sua ‘irracionalidade’ métrica) tenderiam, com o tempo e a ajuda da seleção natural (sobre o gosto, inclusive), ascender a formas mais perfeitas como a dos europeus ‘civilizados’. Aqui a própria beleza, isto é, a beleza considerada mais ‘pura’ ou mais ‘representativa’ de um ideal, é vista como um traço evolutivo. No entanto, a adoção do modelo evolucionista no campo dos estudos sociais e culturais não se deu de forma uniforme. Grande parte desse viés teleológico que passou a acompanhar a teoria da evolução deveu-se às apropriações das ideias de Darwin feita pelos seus contemporâneos, que passaram a estendê-las ao domínio do comportamento individual ou social e das pragmáticas humanas. Darwin parecia nutrir um sentimento de ambiguidade com relação a essas apropriações. Porquanto ele se mostrasse consciente de que tal viés teleológico deturpava um dos princípios mais fundamentais da sua teoria (o de que as alterações nas espécies ocorriam ‘às cegas’, sendo que aquelas que se mostravam benéficas eram preservadas simplesmente por aumentarem a resistência dos indivíduos e, conseqüentemente, a taxa populacional da espécie), ele demonstrou, em diversos momentos, simpatia pela ideia de que os princípios evolutivos pudessem explicar, ao menos em parte, o comportamento humano – como no caso da música. Todavia, Darwin era arguto o bastante para perceber que a extensão das leis evolutivas ao domínio do comportamento e da vida em sociedade levaria inevitavelmente a paradoxos insuperáveis como, por exemplo, uma sociedade mais ‘evoluída’ ser formada por indivíduos menos resistentes ou com uma taxa populacional declinante e vice-versa. Creio que isso fez com que ele mantivesse uma maior sobriedade com relação ao tema do que os seus contemporâneos e mesmo que sugerisse que os ‘costumes’ interrompessem ou retardassem o processo evolutivo. Ao mesmo tempo, ele nunca chegou a cogitar que pudesse não haver um paralelo causal entre o mundo natural e a sociedade, embora fosse mais

comedido ao abraçar essa tese do que alguns dos seus mais influentes defensores que advogavam que as leis evolutivas se aplicavam à sociedade.

No campo dos estudos musicais, tal concepção evolucionista da música conferiu certos ares de cientificismo às teorias que chamarei aqui *classistas*, que viam na história da música ocidental um processo ‘evolutivo’ cuja culminância é representada pelos clássicos alemães indo até a geração seguinte, dos românticos. Richard Wagner é talvez a expressão mais emblemática da influência do pensamento evolucionista no campo da música, chegando mesmo a alegar justificativas raciais para explicar a suposta superioridade da música alemã. Sob a perspectiva de uma imaginada história da música universal, o evolucionismo musical emprestava suas tintas à ‘constatação científica’ de que a música ocidental era o espécime mais desenvolvido do ‘reino’. Sua superioridade incluía ainda o ‘fato’ de ela ser uma espécie rara e mesmo única, uma vez que era possível acompanhar – através dos textos, documentos e vestígios históricos – o próprio caminho evolutivo percorrido internamente. Nessa perspectiva, as músicas e instrumentos do passado mais remoto consistiriam em ‘fósseis’ capazes de reconstituir esse percurso. Mais uma vez, o eixo teleológico está na natureza das coisas, em sua realidade ‘objetiva’ e sua ‘descoberta’ pela ciência. Na música ocidental, esse eixo era personificado pelo sistema tonal que passou a ser representado como uma consequência evolutiva da série harmônica. A própria história da música ocidental passou a ser apresentada como uma conquista evolutiva desde os primeiros intervalos da série (a oitava e a quinta) até gradativamente serem incorporadas a terça (primórdios do tonalismo), a sétima e as progressivas dissonâncias (que correspondem à sequência dos períodos barroco, clássico e romântico até chegar nos modernos). Seja do ponto de vista da musicologia comparativa, quanto da musicologia teórica, isto é, tanto de uma perspectiva historicista universal, quanto de sua história ‘interna’ e seus desdobramentos teóricos, a música ocidental postulava uma dupla confirmação ‘científica’ da sua natureza ‘especial’. Teóricos importantes como

Heinrich Schenker e Hugo Riemann²¹ utilizaram o modelo evolucionista como pressuposto em suas concepções e análises. Mesmo compositores modernos da primeira metade do século XX, como Anton Webern, acreditavam estar diante de ‘provas’ de que “um caminho especial foi indicado para a nossa música” (Webern, 1984, p. 28). É interessante notar que a continuidade entre os modelos operada por esse evolucionismo metafísico impediu que se enxergasse (ou pelo menos se questionasse) que essa ‘homologia’ decorria do simples fato de os caminhos da música ocidental e os da ciência se entrelaçavam e realimentavam por pertencerem aos mesmos modos de representação do pensamento ocidental. Embora o tema seja fascinante, aprofundar aqui essa análise excederia em muito o nosso objetivo. Voltemos a acompanhar mais de perto a discussão suscitada no campo da música em torno das ideias de Darwin e seus contemporâneos.

Ao longo da segunda metade do século XIX, desenrolou-se uma das mais impactantes revoluções epistemológicas do pensamento contemporâneo: a Teoria da Evolução. Embora Charles Darwin tenha sido o seu principal teórico, e o nome que de fato sistematizou a teoria, a ideia da evolução, conhecida na Inglaterra como *transmutation of species*, já circulava na comunidade científica desde o final do século XVII (Larson, 2004). Quando Darwin publicou a primeira edição de *A origem das espécies*, em 1859, expondo a sua teoria da evolução pelo princípio da seleção natural, o que era desconcertante e realmente novo em sua teoria não era a questão da variabilidade das espécies ou a provável descendência do homem a partir dos primatas. Embora sofresse grande oposição dos meios religiosos e da opinião pública sob influência dos seus princípios dogmáticos, as provas que corroboravam essas ideias já vinham, então, sendo examinadas por décadas e a ideia de evolução já angariara amplo consenso entre os biólogos e naturalistas da época. A resistência entre os evolucionistas pré-darwinistas dirigia-se, sobretudo, à noção de um modelo de evolução que não fosse governado

²¹ Ver, por exemplo, **Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music** (Schenker, 2005) e **Die Natur der Harmonik** (Riemann, 1882).

por um princípio teleológico, como era o caso daquele proposto por Darwin (Kuhn, 1998, p. 214). Com efeito, os modelos evolucionistas preconizados por autores como Lamarck, Owen, Wells, Spencer e entre os *Naturphilosophen* alemães consideravam a evolução um processo cujo desdobramento seguia um plano orientado a um fim específico: o desenvolvimento de indivíduos e espécies cada vez mais complexos e perfeitos.

A “idéia” de homem, bem como as da flora e fauna contemporâneas, eram pensadas como existentes desde a primeira criação da vida, presentes talvez na mente divina. Essa ideia ou plano fornecera a direção e o impulso para todo o processo de evolução. Cada novo estágio do desenvolvimento da evolução era uma realização mais perfeita de um plano presente desde o início. (...) A crença de que a seleção natural, resultando de simples competição entre organismos que lutam pela sobrevivência, teria produzido homens com animais e plantas superiores era o aspecto mais difícil e perturbador da teoria de Darwin. O que poderiam significar “evolução”, “desenvolvimento” e “progresso” na ausência de um objetivo especificado? Para muitas pessoas, tais termos adquiriram subitamente um caráter contraditório (Kuhn, 1998, pp. 214-215).

A ausência de um plano – ou antes, de uma inteligência superior destacada da natureza orientando as transformações evolutivas – enfraquecia em muito o apelo metafísico que autores como Spencer e Haeckel viam no princípio da evolução. Embora as concepções platônicas centradas na metafísica (cuja influência foi decisiva na formação do pensamento ocidental) cobrassem o seu preço, as ideias de Darwin foram, pouco a pouco, tornando-se hegemônicas no meio científico. Durante o século XX, a Teoria da Evolução, por sua abrangência explicativa, tornou-se, por assim dizer, o modelo científico por excelência, cujo princípio parecia capaz de explicar não apenas as estruturas genéticas presentes, mas, inclusive, as transformações biológicas passadas e futuras.

No decorrer desse período que compreende o surgimento de suas primeiras noções até a ampla aceitação da teoria da evolução, as ideias evolucionistas, em suas várias vertentes, provocaram um intenso debate. Curiosamente, a referência à música – mais especificamente, à origem e ao sentido das aptidões musicais e ao lugar que ocupam na economia geral do processo evolutivo – veio a se constituir um importante capítulo desse debate.

2.2.1 – A música na obra de Darwin

O tema da música tem um peso considerável em se tratando da obra de um biólogo como foi Darwin; em especial em *The Descent of Man* (1871) e em *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1872). Também em sua vida pessoal Darwin parecia atribuir um grande valor à música. Segundo anotou sua filha, Henrietta Litchfield, em *Sketches for a Biography*, Darwin possuía um grande prazer na audição musical, gosto que adquiriu a partir do convívio com seus amigos em Cambridge. Uma vez na semana ia ao teatro para assistir aos concertos – Händel e Beethoven eram seus compositores favoritos. Participava também, com outros amigos, de um grupo de estudos que chamavam de *examinations in music*. No entanto, já no final de sua vida a audição musical parecia desencadear nele um turbilhão de pensamentos tal que ele chegava a deliberadamente evitá-la: “[nos últimos dias] ele ficava receoso de ouvir música, pois isso o fazia pensar de forma muito intensa, o que o deixava exausto...” (Litchfield, s.d., p. 9, tradução livre²²).

Não é possível saber o quanto a intensidade da sua paixão pela música influenciou o seu pensamento. Cabe notar que, para um leitor contemporâneo (especialmente aquele que, como eu, vem de uma educação formal em música, e, sobretudo, aquele experimentado em textos de etnomusicologia ou antropologia da música), aquilo que Darwin descreve em seus textos como ‘música’ provoca, logo de início, um franco estranhamento. É que, partindo da experiência de biólogo, Darwin classifica, por exemplo, o canto da cigarra e o gorjeio das aves como ‘música vocal’ e o rufar ritmado que os machos de algumas espécies de aves produzem com suas asas durante a corte como ‘música instrumental’ (Darwin, 2013, p. 500). Pode-se dizer sem medo de errar, que, para Darwin, a produção e apreciação musical não é uma exclusividade humana. Ao contrário, trata-se de uma experiência, senão universal,

²² [in the last days] Music he was afraid of listening to for it set him thinking too intensely & exhausted him...

altamente disseminada entre várias espécies de diferentes classes, partilhada igualmente por insetos, aves, mamíferos... e humanos.

A percepção, senão o prazer, que se tem na execução de cadências musicais e de sons ritmados é provavelmente comum a todos os animais, e sem dúvida depende da natureza fisiológica comum de seus sistemas nervosos (Darwin, 2013, p. 501).

Do ponto de vista da recepção e apreciação musical, a argumentação de Darwin pondera que a simples faculdade da audição, isto é, a capacidade de perceber o som em sua dimensão física por parte de um organismo, está intimamente relacionada à capacidade de perceber e mesmo apreciar sons musicais. Citando as pesquisas de Hermann von Helmholtz²³ em seu trabalho *Teoria física da música*, de 1868, Darwin afirma que

Assim, o fato de um ouvido ser capaz de distinguir ruídos – e a grande importância dessa faculdade para os animais é admitida por todos – indica que este órgão é sensível às notas musicais. Há evidência desta capacidade mesmo nas formas mais primitivas da escala animal: assim os crustáceos são dotados de pelos auditivos de diferentes comprimentos, os quais parecem vibrar quando as notas musicais apropriadas são tocadas. Como afirmamos em um capítulo anterior, observações similares foram feitas a respeito dos pelos existentes nas antenas das moscas. Observadores acurados têm afirmado que as aranhas são atraídas pela música. É também largamente sabido que alguns cães uivam ao ouvir alguns tons particulares (Darwin, 2000, p. 461, tradução livre^{24,25}).

Para corroborar a sua teoria, Darwin, ao longo de sua monumental *A origem do homem e a seleção sexual*, dedica-se a fornecer e comentar exemplos das muitas espécies que “possuem órgãos que são usados durante a estação do cruzamento para produzir música vocal e instrumental” (Darwin, 2013, p. 281). Os exemplos que Darwin minuciosamente descreve são muitos e abrangem as mais variadas espécies. Em todas elas, o ‘recurso musical’ é apresentado como estratégia sexual onde, na economia da diferenciação dos caracteres

²³ Hermann von Helmholtz, eminente médico e físico alemão que publicou, em 1863, o seu clássico **Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik** (Sobre as Sensações do Tom enquanto uma Base Fisiológica para a Teoria da Música), traduzido para o inglês em 1875 sob o título de **On the Sensations of Tone**.

²⁴ Thus an ear to be capable of discriminating noises –and the high importance of this power to all animals is admitted by every one– must be sensitive to musical notes. We have evidence of this capacity even low down in the animal scale: thus Crustaceans are provided with auditory hairs of different lengths, which have been seen to vibrate when the proper musical notes are struck. (32. Helmholtz, 'Theorie Phys. de la Musique,' 1868, p. 187.) As stated in a previous chapter, similar observations have been made on the hairs of the antennae of gnats. It has been positively asserted by good observers that spiders are attracted by music. It is also well known that some dogs howl when hearing particular tones.

²⁵ Devido à enorme discrepância entre o texto original em inglês e a versão em português da edição que possui em mãos, resolvi adotar o procedimento de manter ambas as versões e optar pela tradução livre do texto original quando tal discrepância me parecer relevante.

sexuais, os dotes musicais aparecem, invariavelmente, como atributos exclusivos dos machos, cabendo às fêmeas o papel mais passivo de ‘apreciadoras’ dos mesmos.

No que se refere a todos esses animais, a saber: insetos, anfíbios e aves, cujos machos durante a corte amorosa emitem incessantemente notas musicais ou meros sons ritmados, pode-se acreditar que as fêmeas sejam capazes de apreciá-los, e que eles lhes produzem excitação ou encanto, pois, se assim não fosse, inúteis seriam os incessantes esforços dos machos e as complexas estruturas cuja única finalidade é justamente a de produzir tais sons (Darwin, 2013, p. 501).

Como podemos notar, a tese de Darwin se apoia na ideia de que a faculdade de produzir e apreciar música é uma faculdade natural e, portanto, evolucionariamente constituída e comum a várias espécies. Para tanto, é preciso supor que esta força natural esteja ligada a uma função específica e que esta, por sua vez, responda, em última instância, a um modelo de pressão evolutiva por meio da seleção natural.

2.2.2 – A ideia da música como estratégia sexual

Neste ponto seria interessante recordar como Darwin define o conceito de *Seleção Natural* (*Natural Selection*). De modo mais amplo, este conceito darwiniano está ligado à luta pela existência, tanto entre indivíduos de uma mesma espécie quanto entre espécies. No processo evolutivo, a natureza tenderia a preservar as mutações favoráveis à existência e a descartar aquelas cujas características fossem desfavoráveis. As mutações favoráveis tenderiam a prevalecer pelo fato de os indivíduos que as manifestam, isto é, que se adaptam, estarem em melhores condições de sobreviver do que aqueles que não se adaptam, possuindo os primeiros, portanto, mais chances de se reproduzirem e transmitirem as características adquiridas para as próximas gerações.

(...) poderemos duvidar (é preciso lembrar que nascem muito mais indivíduos do que o número dos que teriam condições de sobreviver) de que indivíduos dotados de alguma vantagem, por menor que seja, tenham maior probabilidade de sobreviver e se reproduzir? Por outro lado, podemos estar certos de que qualquer variação que se mostre nociva ocasionaria a morte do indivíduo. É a essa preservação das variações favoráveis e à eliminação das variações nocivas que denomino *seleção natural* ou *sobrevivência do mais forte* (Darwin, 2013, p. 108).

Tomando por evidência as transformações nas espécies domésticas causadas pela ação humana, ao selecionar e cruzar indivíduos cujas características lhes pareçam vantajosas,

Darwin propõe a seleção natural como lei universal. À semelhança das leis da química e da física, tais como as reações entre os elementos químicos ou as leis de atração e gravidade dos corpos celestes, a seleção natural passa a ser concebida como um princípio universal subjacente a todas as formas de vida e responsável pelas transformações observadas, bem como pelo aparecimento e extinção das espécies. Atuando de forma silenciosa porém implacável, o princípio da Seleção Natural governa as condições de vida ao preservar as transformações que favorecem a adaptabilidade dos indivíduos ao meio.

Podemos dizer que a seleção natural procura, a cada momento e em todo o mundo, as variações mais insignificantes, rejeitando as nocivas, preservando e ampliando as que forem úteis, trabalhando de forma silenciosa e imperceptível, quando e onde surge uma oportunidade, no sentido de aprimorar os seres vivos no que diz respeito às suas condições de vida orgânicas e inorgânicas (Darwin, 2013, p. 111).

Segundo Darwin, a abrangência da seleção natural faz com que ela afete de forma sistêmica tanto o indivíduo quanto a comunidade e a espécie, em proveito de ambos. Embora o acúmulo de variações benéficas possa acarretar, ao longo dos anos, efeitos inesperados, a seleção natural tem, por princípio, um sentido ‘egoísta’, isto é, opera sempre na direção de que o ser modificado seja beneficiado por esta modificação.

A seleção natural pode modificar a estrutura dos filhos em relação à dos pais e a dos pais em relação aos filhos. Entre os animais que vivem em grupos, adapta a estrutura de cada indivíduo em prol da comunidade; cada qual, conseqüentemente, se beneficia da modificação adquirida. O que a seleção natural não pode fazer é modificar a estrutura de uma espécie com o objetivo de beneficiar uma outra, sem que o ser modificado seja beneficiado por essa alteração. Sabe-se que algumas obras de História Natural afirmam o contrário, mas ainda não encontrei um só caso que resista à investigação (Darwin, 2013, p. 115).

No escopo da teoria da evolução há um tipo de seleção que mereceu de Darwin uma categoria especial, a Seleção Sexual (*Sexual Selection*). Esta nova categoria parecia justificar-se na medida em que tenderia a favorecer não a luta pela sobrevivência de um indivíduo ou de uma espécie, mas a capacidade de transformar as características de um sexo (gênero) em relação ao outro ou ainda os hábitos sexuais de ambos os sexos com fins reprodutivos.

Essa espécie de seleção não depende da luta pela sobrevivência, mas sim da luta travada pelos machos pela posse das fêmeas. Essa luta não acaba por levar à morte do derrotado, mas sim à redução parcial ou total dos seus descendentes. Concluímos, portanto, que a seleção sexual é menos rigorosa que a seleção natural. Geralmente, os machos mais vigorosos e mais bem adaptados ao lugar que ocupam na Natureza deixam maior número de descendentes. Em

muitos casos, no entanto, a vitória não dependerá somente do vigor do indivíduo, mas de este possuir determinadas armas especiais exclusivas do sexo masculino (Darwin, 2013, p. 116).

A seleção sexual é responsável pela diferenciação entre os gêneros, mas nem sempre essa diferenciação está orientada para afastar ou se defender dos rivais. Darwin acredita que, nos casos onde a disputa desenrola-se de maneira mais pacífica, como entre algumas espécies de aves, a seleção sexual parece orientar-se por critérios ‘estéticos’.

Todos que já estudaram este assunto constataram que a disputa mais acirrada entre os machos de muitas espécies de aves se resume ao canto, capaz de atrair as fêmeas. Tordos-da-guiana e aves-do-paráíso, além de alguns outros, reúnem-se em bando, sendo que os machos apresentam-se sucessivamente, exibindo suas esplêndidas plumagens e executando exibições bizarras perante as fêmeas. Estas, por sua vez, ficam apenas contemplando o espetáculo e, ao final, cada qual escolhe para si o parceiro que lhe pareceu mais atraente. (...) Pode parecer infantilidade da minha parte atribuir algum efeito a meios aparentemente tão fracos; não posso abordar aqui os detalhes para sustentar essa ideia, mas, se o homem pôde dar, em pouco tempo, a elegância do porte e a beleza da plumagem aos garnisés, não vejo por que duvidar de que as fêmeas aladas, ao selecionarem durante milhares de gerações os machos mais belos e de canto mais melodioso, também não pudessem produzir um efeito marcante sobre sua espécie (Darwin, 2013, pp. 116-117).

Darwin irá desenvolver mais pormenorizadamente estas ideias em outros trabalhos posteriores, notadamente em *A origem do homem e a seleção sexual*, publicado pela primeira vez 1871, doze anos após a primeira publicação de *A origem das espécies*.

É da maior importância atentar aqui para essa distinção entre os dois processos seletivos definidos por Darwin porque, para ele, a ‘música’ estava diretamente ligada ao processo de seleção sexual. Assim como outras estruturas de função correlata, o aparato musical presente nos machos de várias espécies foi sendo gradativamente desenvolvido através da seleção sexual – uma vez que sua presença só se justificava na medida em que as fêmeas de cada uma dessas espécies tendessem, necessariamente, a escolher como parceiro o macho cujos atributos ‘musicais’ lhes parecessem mais atraente.

Há muitas outras estruturas e instintos que devem ter sido desenvolvidos através da seleção sexual, tais como as armas de ataque e os meios de defesa que os animais são dotados com a finalidade de lutar e afugentar seus rivais, a sua coragem e belicosidade, os seus diversos ornamentos, os aparatos que os capacitam a produzir música vocal ou instrumental, e as glândulas para emitir odores, sendo que a maior parte dessas estruturas não serve senão para seduzir a fêmea ou deixá-la excitada.

É evidente que tais características resultam da seleção sexual, e não da seleção natural, uma vez que os machos desprovidos de armas, ornamentos e atrativos poderiam ser igualmente bem sucedidos na batalha pela vida, ou no que se refere à reprodução, desde que não tivessem que competir com seus rivais bem dotados. Somos levados indubitavelmente a essa conclusão pelo

fato de que as fêmeas, apesar de não possuírem armas e adornos, mesmo assim são plenamente capazes de sobreviver e procriar (Darwin, 2000, p. 187, tradução livre²⁶).

Podemos concluir que, no escopo do pensamento de Darwin, a presença do que ele chamou de música define uma capacidade natural disseminada nas mais variadas espécies animais, cuja finalidade relaciona-se ao acasalamento com fins reprodutivos, sendo desenvolvida através da seleção sexual operada pelas fêmeas ao escolherem os machos com os atributos ‘musicais’ mais desenvolvidos e por estes transmitidos para os seus descendentes do sexo masculino.

A argumentação de Darwin está baseada em sua extensa observação como naturalista e biólogo e, se admitirmos como música os exemplos por ele elencados, dificilmente pode ser contestada em qualquer caso. Sua validade pode ser traduzida em uma regra geral que abarca todas as espécies animais observadas, tendo a força de uma hipótese formulada através de argumentos indutivos e estatisticamente comprovada. Esta regra geral pode ser observada em todas as espécies em que há um dimorfismo entre os gêneros. Nestas, os atributos ‘estéticos’ (dentre os quais se destacariam os atributos ‘musicais’) são quase sempre exclusivos do macho, os quais são selecionados pelas fêmeas com fins reprodutivos (Darwin, 2004, p. 250).

Pode-se dizer que a ‘faculdade musical’ nas espécies observadas representaria um caractere sexual masculino secundário inerente a todos os machos daquela espécie. Assim como o colorido das penas observados nos machos de muitas espécies de aves, os ‘caracteres musicais’ surgiriam espontaneamente nos indivíduos do gênero masculino tão logo atingissem a maturidade sexual.

²⁶ There are many other structures and instincts which must have been developed through sexual selection—such as the weapons of offence and the means of defence of the males for fighting with and driving away their rivals—their courage and pugnacity—their various ornaments—their contrivances for producing vocal or instrumental music—and their glands for emitting odors, most of these latter structures serving only to allure or excite the female.

It is clear that these characters are the result of sexual and not of ordinary selection, since unarmed, unornamented, or unattractive males would succeed equally well in the battle for life and in leaving a numerous progeny, but for the presence of better-endowed males. We may infer that this would be the case, for the females, which are unarmed and unornamented are able to survive and procreate their kind.

2.2.3 – *O papel da música na evolução da espécie humana segundo Darwin*

Embora Darwin seja bastante assertivo ao apontar uma funcionalidade sexual naquilo que ele denomina como música vocal ou instrumental entre os animais, ele evita afirmar – talvez por pudor científico – que a música, tal como se apresenta na espécie humana, obedece à mesma lógica observada na natureza. A posição de Darwin com relação à função atual da música na espécie humana é até certo ponto reticente.

A capacidade e a inclinação para o canto ou para a música em geral, embora não constituam entre os homens um caractere sexual, não devem ser aqui desconsideradas. Ainda que os sons emitidos por animais de todo tipo sirvam a muitos propósitos, há fortes evidências de que os órgãos vocais teriam sido usados e aperfeiçoados tendo em vista a propagação da espécie. (Darwin, 1871, pp. 330-331, tradução livre²⁷).

Ainda que ele não advogue abertamente que as ‘faculdades musicais’ no homem representem um caractere sexual, sua linha de argumentação indica claramente a postulação de que assim seria para os ancestrais humanos. Há um enigma que parece desconcertá-lo e detê-lo de dar o passo final na direção de confirmar a sua hipótese. Se nos insetos, nos anfíbios, nas aves e mesmo nos peixes a vocalização dos machos possui a clara função de atrair as fêmeas na época de acasalamento, nos mamíferos em geral, especialmente nos primatas, as evidências que corroborariam a manutenção desse modelo se tornam mais fracas e esparsas, não deixando ao autor da Teoria da Evolução senão a alternativa de se ater a pequenos indícios para manter aberta a via de sua argumentação.

Na classe dos mamíferos, que aqui nos interessa de forma particular, os machos de quase todas as espécies usam suas vozes durante a época de cruzamento, muito mais do que em qualquer outra ocasião, e alguns são absolutamente mudos, exceto nessa ocasião. Ambos os sexos de outras espécies [de mamíferos], ou então apenas as fêmeas, usam suas vozes como chamadas de amor. Considerando esses fatos, e que os órgãos vocais de alguns quadrúpedes são muito mais desenvolvidos nos machos, seja permanentemente, seja temporariamente, durante a estação do amor, e considerando-se que na maior parte das classes inferiores os sons produzidos pelos machos servem não somente para chamar, mas também para excitar ou seduzir a fêmea, é surpreendente que até hoje não tenhamos encontrado evidências cabais de que esses órgãos sejam utilizados pelos mamíferos machos para encantar as fêmeas (Darwin, 2004, pp. 500-501).

²⁷ The capacity and love for singing or music, though not a sexual character in men, must not here be passed over. Although the sounds emitted by animals of all kind serves many purposes, a strong case can be made out, that the vocal organs were primarily used and perfected in relation to the propagation of the species.

Neste contexto algo decepcionante, o caso do gibão parece alentar uma promessa. Esses símios, pertencentes à família *Hylobatidae* (grupo que compõe a superfamília *Hominoidea*, juntamente com os homínídeos e, portanto, geneticamente bastante próxima aos humanos), como observou Darwin, constituem a espécie mais ruidosa de símios. Especialmente a espécie denominada *Hylobates agilis*, que “é notável pelo poder de emitir corretamente (sic) uma oitava musical completa, o que, arrazoadamente, nos faz suspeitar de que sirva como atrativo sexual” (Darwin, 1871, p. 277, tradução livre²⁸). A ideia de que os gibões possam ocupar esse lugar de pedra de toque capaz referendar a sua teoria parece bastante promissora ao eminente biólogo. Comentando um trabalho de Waterhouse em que o mesmo discorria sobre o tema, inclusive grafando as notas do *H. Agilis*, Darwin cita a seguinte passagem:

Pareceu-me que, subindo e descendo a escala musical, os intervalos eram sempre de exatos semitons, e estou certo de que a nota mais alta era exatamente a oitava acima da mais baixa. A qualidade das notas é muito musical, e não duvido de que um bom violinista seria capaz de reproduzir corretamente a composição do gibão, exceto no que tange a estridência do som (Waterhouse, apud, Darwin, 2004, p. 501).

Partindo da premissa de que “o canto seria a base ou origem da música instrumental” (Darwin, 2004, p. 502), o caso dos gibões, “o único mamífero [com exceção do homem] do qual se possa dizer que cante” (Owen, apud, Darwin, 2004, p. 501), o permite, ainda que parcimoniosa e lentamente, avançar em seu raciocínio.

Se nossos ancestrais semi-humanos, à semelhança do que ocorre com o gibão, do qual falamos linhas atrás, possuíam ou não a capacidade de emitir notas musicais e de apreciá-las, temos plena razão de acreditar que o homem já possui de longa data essas faculdades, pois o canto e a música instrumental são artes extremamente antigas (Darwin, 2004, p. 502).

As esperanças de Darwin não se confirmaram, todavia. Não apenas as vocalizações dos gibões pouco se diferem com relação ao gênero, possuindo, tanto o macho quanto a fêmea, capacidade e atividade vocais similares, como estudos posteriores demonstraram que essas vocalizações não estão relacionadas ao período de acasalamento, nem servem, primariamente, como estratégia sexual. O fato de os gibões serem predominantemente monogâmicos e

²⁸ ...is highly remarkable, for having the power of emitting a complete and correct octave of musical notes, which we may reasonably suspect serves as a sexual charm.

utilizarem suas complexas vocalizações diariamente enfraquece a hipótese de que as mesmas desempenhem a função de atração sexual, embora os duetos entre os pares constituam parte essencial do vínculo duradouro estabelecido entre si. As vocalizações parecem muito mais orientadas na defesa e manutenção do território e na identificação dos membros do grupo, hipótese reforçada pela marcada territorialidade da espécie e pelo fato dos gibões constituírem pequenos grupos estáveis de cinco ou seis indivíduos, notadamente formado pelo par adulto e suas crias (Leighton, 1987).

Cabe lembrar que, influenciado pelas pesquisas de Hermann von Helmholtz, Darwin considera que a sensibilidade para os chamados tons musicais não difere daquela para outros sons ou ruídos. Além disso, ainda baseando-se nas pesquisas de Helmholtz, Darwin parece inclinado a aceitar não apenas as propriedades físicas do som, mas também algumas estruturas musicais fundamentais (como as notas da escala dita natural), bem como as sensações despertadas por ela, como fenômenos naturais e, portanto, passíveis de serem, a princípio, percebidos de forma similar por todos aqueles a ela submetidos. Para ele, o fato de algumas estruturas sonoras e rítmicas causarem prazer é um fenômeno equivalente ao fato de alguns paladares e odores suscitarem agrado, tratando-os, em todos os casos, como fenômenos ‘naturais’. Além de estarem, em sua perspectiva, ligadas naturalmente à sensação de prazer, Darwin argumenta que, não sendo a capacidade de cantar e produzir música uma faculdade que apresente qualquer utilidade imediata em nossa vida cotidiana, a sua presença entre nós, acrescida do fato de ser esta uma capacidade disseminada de forma tão abrangente em nossa espécie, representaria um dos maiores paradoxos humanos. Tal paradoxo parece tornar-se a seus olhos tão mais radical quanto mais evidente é a discrepância e a infinita variação que os gostos e as práticas musicais assumem de acordo com as culturas que as produzem, não restando outra alternativa senão classificar as aptidões musicais como “as mais misteriosas dentre aquelas das quais o ser humano é dotado” (Darwin, 2004, p. 502). Portanto, parece

lógico que, na sua visão, a única maneira de resolver esse paradoxo seria incluir a música na economia geral das leis evolutivas. Ademais, a despeito das dificuldades que apresenta para o autor da Teoria da Evolução o caso da música, sendo essa, ao seu juízo, uma faculdade presente em formas de vida tão mais elementares na escala da evolução, seria um contrassenso pensar que esta não obedecesse também à lógica evolutiva com relação à espécie humana.

A música produz várias emoções, mas não aquelas mais terríveis, como o horror, a raiva etc. O que ela em geral desperta em nós são os gentis sentimentos de ternura e amor, podendo até mesmo nos provocar o sentimento de devoção. Ela igualmente suscita em nós a sensação de triunfo e o glorioso ardor pela guerra. Esses poderosos sentimentos podem bem dar origem ao senso de sublimidade. (...) Emoções similares, ainda que mais fracas e menos complexas, devem ser sentidas pelas aves quando o macho solta a voz e canta com todo o volume que pode alcançar, a fim de competir com outros machos, com a finalidade de cativar a fêmea. (Darwin, 2004, p. 503).

Comparando a música à linguagem, Darwin sugere que, ao contrário desta, uma faculdade tardia e das mais elaboradas na escala evolutiva, a música apareceu prematuramente, tão logo surgiu a espécie humana, se é que já não estava presente nas espécies ancestrais imediatas. Confrontando sua hipótese a outras teorias da época ou anteriores, como a de Spencer e Diderot, que acreditavam que o canto tenha surgido a partir das entonações expressivas da linguagem, sendo uma organização posterior a esta, Darwin postulou a hipótese de que o canto surgiu a partir de vocalizações pré-verbais de nossos ancestrais que assim expressavam emoções primárias tais como amor (aqui entendido como apetite sexual), rivalidade, ciúmes e triunfo – emoções essas acentuadas durante o período de corte e acasalamento. Para apoiar sua hipótese, Darwin argumenta que, tanto na oratória quanto na linguagem corrente, sempre que o falante quer expressar ou é tomado por sentimentos fortes, instintivamente faz uso de “cadências musicais” e do “ritmo”. Outro argumento utilizado para reforçar sua hipótese de que a música estava ligada a uma finalidade reprodutiva é a de que ainda hoje é o amor “o tema mais comum de nossas canções”. Darwin vai ainda além ao postular que os sons musicais não apenas estão na origem dos acentos expressivos da linguagem, como formam um dos pilares da posterior aquisição da linguagem – vale lembrar que sua teoria se aproxima

daquela proposta por Rousseau e outros iluministas que defendiam que a primeira forma de linguagem foi a música²⁹.

O amor continua sendo o tema mais comum de nossas canções. Como observa Herbert Spencer, a música “*desperta sentimentos adormecidos de cuja existência sequer tínhamos ideia, e cujo significado desconhecemos. Como diz Richter, ela fala-nos de coisas que nunca vimos e que jamais veremos*”. Por outro lado, quando emoções vivas são expressas num discurso ou mesmo na conversa do dia a dia, as cadências musicais e o ritmo são empregados instintivamente. Os macacos também expressam fortes sentimentos em diferentes tons: cólera e impaciência, por meio de notas graves; medo e dor por meio de notas altas. As ideias e sensações despertadas em nós pela música, ou pela cadência da oratória apaixonada, parecem, por não se configurarem de maneira nítida em nossa mente, embora nos afetem profundamente, como se fossem uma regressão mental a emoções e pensamentos de uma época muito, muito antiga (Darwin, 2004, pp. 503-504).

Tendo arrolado paciente e cautelosamente seus argumentos, Darwin parece pronto para expor a conclusão de sua tese, ainda que o leitor atento já estivesse desde há muito sendo preparado e conduzido a ela. Creio que seria proveitoso acompanhar a cadeia de raciocínio com que Darwin busca justificar a sua hipótese.

Todos esses fatos relativos à música se tornam até certo ponto compreensíveis, se pudermos presumir que os tons musicais e o ritmo teriam sido usados pelos ancestrais semi-humanos durante sua corte amorosa, quando animais de todos os tipos ficam excitados pelas paixões mais poderosas. Nesse caso, com base no princípio já bem estabelecido das associações hereditárias, os tons musicais irão igualmente excitar-nos de uma maneira vaga e indefinida, remontando às fortes emoções de uma idade remota. Tendo-se em mente que os machos de alguns quadrumanos possuem órgãos vocais muito mais desenvolvidos do que as fêmeas, e que uma espécie antropomorfa emite uma escala completa de notas musicais, podendo-se até mesmo dizer que canta, não parece improvável a suspeita de que os ancestrais do homem, machos ou fêmeas, ou ambos, antes que tenham adquirido a capacidade de expressar seu amor mútuo em linguagem articulada, se tenham empenhado em encantar o parceiro através da emissão ritmada de notas musicais. Tão pouco se sabe acerca do uso da voz pelos quadrumanos durante a estação do amor, que dificilmente teríamos meios de julgar que o hábito de cantar teria sido adquirido primeiramente pelos ancestrais masculinos ou femininos do homem. Imagina-se geralmente que as mulheres possuam vozes mais suaves que a dos homens, e, se isso pode servir de referência, podemos concluir que elas primeiramente adquiriram sua capacidade musical a fim de atrair o outro sexo. Se assim for, deve ter ocorrido há muito tempo, antes que os nossos ancestrais se tivessem tornado humanos o suficiente para tratar e valorizar suas mulheres, considerando-as mais do que escravas úteis. O orador apaixonado, o bardo, o músico, quando com seus tons variados e suas cadências excitam as mais fortes emoções em seus ouvintes, provavelmente estarão usando o mesmo meio pelo qual, num período extremamente remoto, seus ancestrais semi-humanos despertaram uns nos outros ardentes paixões, enquanto se empenhavam em cortejar o sexo oposto ou desafiar seus rivais (Darwin, 2004, p. 504).

Pode-se dizer que, em *The Descent of Man*, especialmente no capítulo XIX, Darwin expõe as linhas gerais de uma teoria das origens da música sob a perspectiva da Teoria da Evolução. Embora sua hipótese para o problema tenha um caráter generalista, uma vez que o

²⁹ Ver, por exemplo, o *Ensaio sobre a origem das línguas*, de Jean Jacques Rousseau.

tema escapa aos objetivos centrais da obra, ela aponta para questões deveras complexas, cujo escrutínio levanta inúmeras dúvidas e nos deixa com muitas perguntas para as quais faltam respostas. Darwin parecia ter plena consciência do problema e não deixou de assinalar as dúvidas que suas questões suscitavam. Uma dessas lacunas que a teoria engendra remonta aos corolários que dela se pode deduzir. Um exemplo eloquente é que uma hipótese natural e de alcance universal da “capacidade instintiva para música” implicaria, necessariamente, uma teoria natural do gosto musical ou do prazer estético que fosse, também, universalmente válida. Como fica evidente nos capítulos XX e XXI da mesma obra, é certo que Darwin considera que há em muitas espécies, dentre as quais a espécie humana, uma propensão inata para a beleza. Admitindo-se que tal proposição seja verdadeira, como conciliar a ideia de um universal do belo com as manifestações heterogêneas dos padrões de beleza? A resolução para este impasse é formulada por Darwin nos termos de uma possível transmissão genética de padrões estéticos (*tastes*) de origens culturais embora, como ele reconhece, não haja nenhuma evidência que favoreça essa visão.

Não há dúvida de que a capacidade perceptiva do homem e dos animais inferiores seja constituída de maneira tal que as cores brilhantes e certas conformações, assim como os sons harmônicos e rítmicos, produzam prazer e sejam considerados belos. Por que tem de ser assim? Isso não sabemos responder, assim como ignoramos o porquê de certas sensações corporais serem agradáveis, e outras não. Certamente não é verdade que existe na mentalidade do homem algum padrão universal de beleza com respeito ao corpo humano. É possível, porém, que certos gostos possam, com o transcurso do tempo, ser herdados, embora eu desconheça qualquer evidência em favor dessa crença. A impressão mais razoável é a de que cada raça tem o seu padrão inato de beleza. (...) Seja qual for a sua raça, o homem prefere aquilo que está acostumado a ver. Todos estranham qualquer alteração muito profunda, mas gostam da variedade e admiram cada detalhe característico que tenha sido moderadamente aumentado (Darwin, 2004, p. 514).

Darwin parece inclinado a aceitar a ideia de que a constituição do sistema perceptivo humano determina a apreciação do belo. Nessa concepção naturalista do gosto, aspectos como cores brilhantes e consonâncias parecem, ao lado das sensações corporais agradáveis, biologicamente determinados a exercerem uma atração natural sobre os sentidos, bem como estabelecerem uma associação como que instintiva com relação à noção de beleza. Quanto à beleza corporal, ainda que ele reconheça não haver a existência de um padrão universal para a

mesma, podemos perceber facilmente que Darwin também a situa no âmbito de uma concepção naturalista da beleza, o que o faz imaginar um suposto “padrão inato de beleza” para “cada raça”, algo que se encontra inteiramente superado no debate hodierno. Para melhor compreender as formulações darwinistas acerca da beleza, é preciso levar em consideração a influência que a hipótese da transmissão dos caracteres adquiridos de Lamarck exerceu sobre Darwin (embora ele próprio admitisse não haver provas cabais que a confirmasse), hipótese esta posteriormente refutada por August Weismann no princípio que ficou conhecido como *Barreira de Weismann*³⁰. Com o avanço da genética, hoje se sabe que, a despeito da contínua e sempre revigorada validade da teoria da Evolução, as concepções genéticas de Darwin estavam erradas (Dawkins, 2005). Em parte, isto explica o equívoco de sua formulação quanto à possibilidade de alguns gostos poderem, com o tempo, tornar-se hereditários. Não foi à toa que este incansável e genial observador não encontrou qualquer evidência apoiando esta hipótese. Parecia-lhe incongruente que a seleção natural e a seleção sexual (no caso das características que chamamos estéticas) em particular, sendo capazes de explicar de forma tão contundente uma miríade de fenômenos, não estivessem igualmente subjacentes aos processos aparentemente análogos nos seres humanos – em rigor, o princípio evolutivo preconizava uma formulação que deveria ser válida para todo o conjunto dos seres vivos, do qual a espécie humana não poderia ser subtraída. Manter em funcionamento o princípio da seleção sexual para a espécie humana era uma consequência lógica da qual Darwin, por uma questão de coerência, não parecia disposto a abrir mão.

Todos os que admitem o princípio da evolução e contudo sentem grande dificuldade em aceitar que as fêmeas dos mamíferos, das aves, dos répteis e peixes poderiam ter adquirido o alto padrão de gosto que acarreta o aumento da beleza dos machos, o qual geralmente coincide com nossos próprios padrões, devem lembrar-se de que, em cada membro da série vertebrada, as células nervosas do cérebro seriam ramificações diretas daquelas possuídas pelo ancestral comum de todo o grupo. Torna-se assim compreensível que o cérebro e as faculdades mentais devam ser capazes, sob condições similares, de seguir quase que o mesmo curso do desenvolvimento, e consequentemente de realizar quase que as mesmas funções.

O leitor que se tiver dado ao trabalho de ler com atenção os diversos capítulos que tratam da seleção sexual, certamente terá constatado que as conclusões às quais cheguei se baseiam em

³⁰ Ver **Essays upon heredity** (Weismann, 1889).

evidências consistentes. Se não se recusar a aceitá-las, creio que poderá sem qualquer problema estendê-las ao ser humano (Darwin, 2004, p. 545).

Dentre seus contemporâneos, Darwin não foi o primeiro a tratar objetivamente do tema da origem da música. Em 1858 – treze anos antes da publicação de *The Descent of Man* –, Herbert Spencer, já um renomado filósofo, enviou a Darwin alguns de seus ensaios, dentre os quais havia um intitulado *The Origin and Function of Music*. A obra de Spencer orientava-se para a formulação de uma teoria geral do desenvolvimento e ele já vinha utilizando os conceitos de Jean-Baptist Lamarck na explicação de fenômenos sociais. O fato de Spencer ter sido um dos primeiros defensores das ideias de Darwin não o impediu de propor – em um ensaio de 1893, *The Inadequacy of Natural Selection* – uma reformulação da Teoria da Evolução com base em modelo evolutivo de orientação lamarckista. Em uma carta enviada em resposta a Spencer, Darwin declarou:

Seu artigo sobre a Música também me interessou muito, pois tenho pensado sobre este assunto com frequência, tendo chegado praticamente às mesmas conclusões que você, embora não possa fundamentar tal noção em detalhes. (Darwin, 1858, tradução livre³¹).

É de se notar que, em *The Descent of Man*, Darwin se mostre contrário à hipótese de Spencer que, estribado numa lógica de tradição idealista, preconiza que a música teria evoluído da linguagem, ou mais especificamente daquilo que Spencer denominou de ‘cadências’ utilizadas no discurso emocional (Cross, 2007).

2.2.4 – Influências das teorias darwinistas na musicologia nascente

A obra de Darwin provocou um profundo impacto entre seus contemporâneos, tendo sido objeto de constante debate. Entretanto, entre seus seguidores, sua hipótese sobre as origens da música não angariou o mesmo entusiasmo quanto suas ideias centrais acerca da teoria da evolução – como a tese da seleção natural. Herbert Spencer, Richard Wallaschek, Carl Stumpf, e Alfred R. Wallace foram alguns dos autores que manifestaram posições

³¹ Your article on Music has also interested me much, for I had often thought on the subject & had come to nearly the same conclusion with you, though unable to support the notion in any detail. Um *fac-simile* da carta pode ser encontrado em *The Darwin Correspondence Online Database*. Calendar number 2373. Disponível em [<http://darwin.lib.cam.ac.uk/>]. Acesso em 02 de dez. 2015.

contrárias a ideias de Darwin. Entre os anos de 1880 a 1910, as ideias de Darwin, Spencer e Wallaschek sobre as origens da música levou a uma intensa discussão acerca das bases biológicas e dos princípios naturalmente determinados que governariam a música, bem como das causas de sua incidência na espécie humana.

Dentre os autores citados, foi Herbert Spencer quem primeiro buscou tratar do assunto de forma sistemática. Publicado primeiramente em outubro de 1857, no *Fraser's Magazine* e, seis anos depois, incluído no segundo volume de *Essays, Scientific, Political, and Speculative*, seu ensaio *The Origin and Function of Music* é bastante elucidativo quanto ao tipo de reformulação epistemológica por que passa o período e o conseqüente efeito desta sobre a compreensão acerca dos fenômenos ditos musicais. No âmbito dessa nova concepção epistemológica, a música é vista como um fenômeno natural, cuja ocorrência é definida a partir de manifestações biológicas e psicogênicas, isto é, um fenômeno somático natural de origem psíquica. Para Spencer, a música se originava primordialmente das contrações musculares causadas pelos sentimentos e sensações, uma vez que esta deveria, assim como todo modo de expressão vocal, ser vista como resultado fisiológico das variações de sentimento decorrente da relação existente entre a excitação mental e a excitação muscular (*mental and muscular excitements*).

Todos os sentimentos, então – sensações ou emoções, agradáveis ou dolorosos – têm como característica comum o fato de serem estímulos musculares. [...] Podemos estabelecer como uma lei geral que, tanto no homem quanto nos animais, existe uma correlação direta entre sentimento e movimento; o último surgindo de forma mais veemente à medida que o primeiro aflora mais intensamente. “Mas o que isso tudo tem a ver com a origem e a função da música?” Perguntaria o leitor. Muita coisa, como veremos. Toda a música é originalmente vocal. Todos os sons vocais são produzidos pela ação de alguns músculos. Estes músculos, tal como ocorre com a maioria dos músculos corporais, é levado à contração por sensações agradáveis e dolorosas. Assim, podemos estabelecer que os próprios sentimentos se encontram manifestos nos sons, bem como nos movimentos. Por isso [o cão] Carlo late e pula quando percebe que vai ser solto; que o gato ronrona e ergue a sua cauda; que o canário gorjeia e se agita. Por isso, o leão furioso ruge e chicoteia seus quartos com a cauda e o cão rosna enquanto retrai o lábio. Por isso é que os animais feridos não apenas lutam, como uivam. E é por esse mesmo motivo que em seres humanos o sofrimento corporal se expressa não só em contorções, mas igualmente em gritos e gemidos. Da mesma forma, quando sentimos raiva, medo e ressentimento, os gestos são acompanhados por berros e gritos; e que as sensações prazerosas são secundadas por exclamações e gritos de alegria e de júbilo.

Nós temos aqui, então, um princípio subjacente a todos os fenômenos vocais; incluindo aqueles relativos à música vocal, e, por conseqüência, à música em geral. Os músculos que movem o peito, a laringe e as cordas vocais contraem-se, como fazem os outros músculos,

proporcionalmente à intensidade dos sentimentos. Cada uma dessas diferentes contrações musculares envolvem um ajuste específico dos órgãos vocais. Cada ajuste específico dos órgãos vocais provocam uma mudança no som emitido. Disso decorre que as variações da voz são resultados fisiológicos provocados pela variação do sentimento. Daí, conclui-se que cada inflexão ou modulação vocal é o resultado natural de uma emoção ou sensação que se experimenta; acarretando que toda explicação para qualquer forma de expressão vocal deve ser buscada nesta relação geral encontrada entre estímulos mentais e musculares (Spencer, 2005, p. 74, tradução livre³²).

Sob a aparente simplicidade com que Spencer concebe a gênese do fenômeno musical, desenrola-se um intrincado processo natural onde cada modulação do sentimento acarreta uma correspondente modulação vocal num perfeito sistema de causa e efeito. Neste cenário, a música pode ser vista como o resultado final de uma cadeia fechada de eventos na qual, como numa cadeia de reações químicas, cada propriedade ou qualidade expressiva subsequente (seja de altura, intensidade, timbre, duração ou qualquer outro parâmetro) é determinada pela qualidade ou propriedade do sentimento antecedente que a originou. Tendo toda música, tal como ela se apresenta hoje através das mais variadas manifestações particulares, sido gerada a partir daquilo que Spencer denominou “fenômenos vocais” e sendo tais fenômenos parte da nossa ‘natureza animal’, sua teoria conclui que a música é uma faculdade inata, espontaneamente gerada a partir da variação de nossas emoções atuando sobre o sistema muscular específico de nossa emissão vocal. Esse sistema natural acabaria, por fim, por

³² All feelings, then—sensations or emotions, pleasurable or painful—have this common characteristic, that they are muscular stimuli. [...] we may set it down as a general law, that alike in man and animals, there is a direct connection between feeling and movement; the last growing more vehement as the first grows more intense. ‘But what has all this to do with The Origin and Function of Music?’ asks the reader. Very much, as we shall presently see. All music is originally vocal. All vocal sounds are produced by the agency of certain muscles. These muscles, in common with those of the body at large, are excited to contraction by pleasurable and painful feelings. And therefore it is that feelings demonstrate themselves in sounds as well as in movements. Therefore it is that [the dog] Carlo barks as well as leaps when he is let out—that puss purrs as well as erects her tail—that the canary chirps as well as flutters. Therefore it is that the angry lion roars while he lashes his sides and the dog growls while he retracts his lip. Therefore it is that the maimed animal not only struggles, but howls. And it is from this cause that in human beings bodily suffering expresses itself not only in contortions, but in shrieks and groans—that in anger, and fear, and grief, the gesticulations are accompanied by shouts and screams—that delightful sensations are followed by exclamations—and that we hear screams of joy and shouts of exultation. We have here, then, a principle underlying all vocal phenomena; including those of vocal music, and by consequence those of music in general. The muscles that move the chest, larynx, and vocal chords, contracting like other muscles in proportion to the intensity of the feelings; every different contraction of these muscles involving, as it does, a different adjustment of the vocal organs; every different adjustment of the vocal organs causing a change in the sound emitted; – it follows that variations of voice are the physiological results of variations of feeling. It follows that each inflection or modulation is the natural outcome of some passing emotion or sensation; and it follows that the explanation of all kinds of vocal expression, must be sought in this general relation between mental and muscular excitements.

configurar um sistema expressivo – o mesmo que confere ao discurso falado a sua plasticidade emocional – o qual, posteriormente, desbastado de seu conteúdo semântico, geraria o domínio musical.

Assim nós consideramos que todo fenômeno vocal relevante possui uma base fisiológica. Existem tantas manifestações da lei geral demonstrando que o sentimento é um estímulo para a ação muscular – lei essa que é inteiramente concordante com toda a economia, não somente humana, mas de toda e qualquer criatura que sente – que a mesma pode ser considerada como profundamente arraigada na natureza da organização animal. A expressividade dessas várias alterações da voz é, portanto, inata. Cada um de nós vem, desde a infância, espontaneamente produzindo-as, quando submetidos às emoções e sensações que as propiciam (Spencer, 2005, p. 75, tradução livre³³).

Para Spencer, a diferença entre o discurso falado e a música vocal seria uma diferença de grau. Como vimos, ambos seriam o resultado natural do sentimento e das sensações sobre o aparato muscular do trato vocal, sendo que, nas formas de expressão musical, os elementos emocionais do discurso seriam empregados de forma mais autônoma e amplificada.

São essas características vocais que denotam sentimentos exacerbados *as que especialmente distinguem o canto da fala comum*. Cada uma das alterações da voz que nós descobrimos ser o resultado fisiológico das sensações de dor ou prazer são levadas ao extremo na música vocal. (...) Assim, de modo análogo, com relação ao volume, timbre, altura, intervalo e taxa de variação o canto emprega e exagera a linguagem natural das emoções; ele surge de uma combinação sistemática daquelas características vocais que são os efeitos fisiológicos das sensações aguçadas de dor e prazer. (...) Os fatos acima expostos provam que aquilo que nós consideramos os traços distintivos do canto são, simplesmente, os traços típicos da fala emocionada intensificados e sistematizados. Com respeito às suas particularidades gerais, nós acreditamos ficar evidente que a música vocal, e por consequência toda espécie de música, é uma idealização da linguagem natural da paixão (Spencer, 2005, p. 75, tradução livre³⁴).

Embora Spencer elabore um raciocínio mais sofisticado do que Darwin ao fazer o canto derivar da fala e, com perspicácia, perceber que a fala e o canto partilham muitas qualidades

³³ Thus we find all the leading vocal phenomena to have a physiological basis. They are so many manifestations of the general law that feeling is a stimulus to muscular action—a law conformed to throughout the whole economy, not of man only, but of every sensitive creature—a law, therefore, which lies deep in the nature of animal organization. The expressiveness of these various modifications of voice is therefore innate. Each of us, from babyhood upwards, has been spontaneously making them, when under the various sensations and emotions by which they are produced.

³⁴ These vocal peculiarities which indicate excited feeling are those which especially distinguish song from ordinary speech. Every one of the alterations of voice which we have found to be a physiological result of pain or pleasure, is carried to an extreme in vocal music. (...) Thus, in respect alike of loudness, timbre, pitch, intervals, and rate of variation, song employs and exaggerates the natural language of the emotions;—it arises from a systematic combination of those vocal peculiarities which are the physiological effects of acute pleasure and pain. (...) The foregoing facts sufficiently prove that what we regard as the distinctive traits of song, are simply the traits of emotional speech intensified and systematized. In respect of its general characteristics, we think it has been made clear that vocal music, and by consequence all music, is an idealization of the natural language of passion.

comuns – ao invés de fazê-lo derivar daquilo que o eminente naturalista chamava de música vocal dos animais –, há muitos pontos de contato entre as duas teorias. Enquanto Darwin parecia ver uma homologia entre o canto humano e o canto animal, Spencer parecia enxergar aí uma analogia. Para ambos, a ideia de uma origem natural para a música parecia constituir o fundamento de suas hipóteses evolucionistas.

Para Spencer, a música vocal primitiva (*vocal music of prehistoric times*) surgiu naturalmente das modulações e cadências do discurso emocional levemente exaltado (*emotional speech very slightly exalted*) por meio dos quais emoções e sentimentos fortes eram expressos. Essa música vocal diferiria muito menos do discurso emocional do que o tipo de música que temos hoje, aproximando-se, grosso modo, daquilo a que chamamos estilo recitativo. Partindo dessa forma musical embrionária (o discurso emocional com suas modulações tonais características) teríamos gradativamente ‘evoluído’, através de um processo de idealização, para formas mais puras. Neste sentido, teríamos uma situação de origem de indiferenciação do discurso, a partir da qual as particularidades emocionais desse discurso teriam se ‘especializado’ numa nova linguagem.

Nós vimos que existe uma relação fisiológica entre sentimento e ação muscular, a qual é comum aos homens e a todos os animais. Vimos também que, uma vez que os sons vocais são produzidos pela ação muscular, existe uma relação consequente entre sentimento e sons vocais; que todas as alterações da voz que expressam sentimentos são o resultado direto dessa relação fisiológica. Vimos que a música, adotando todas essas alterações, as intensifica mais e mais à medida que ascende às suas formas cada vez mais elevadas; que desde o poeta épico da antiguidade cantando seus versos até o compositor de música moderna, os homens dotados de sentimentos intensos prontos a expressá-los em formas extremas têm sido naturalmente os agentes dessas intensificações sucessivas. Desta forma, pouco a pouco, tem se ampliado a divergência entre essa linguagem idealizada da emoção que é a música e a linguagem natural, cuja evidência direta nós apenas fizemos acrescentar a indireta – não havendo nenhuma outra

hipótese defensável capaz de explicar quer a expressividade da música, quer a sua gênese (Spencer, 2005, p. 78, tradução livre³⁵).

Quanto a sua função – embora admitindo que, a princípio, pareça não haver qualquer outra razão para a sua existência que não o prazer que provoca –, Spencer acredita que a música propicia um benefício secundário para além de suas propriedades hedonistas. Este “efeito indireto” seria um maior desenvolvimento, bem como uma maior capacidade para compreender a “língua da emoção”. Spencer concebe que todo discurso é formado por duas partes distintas: as palavras e a entonação em que estas são proferidas. As primeiras corresponderiam às ideias, enquanto a segunda representaria os sentimentos (*the signs of ideas and the signs of feelings*). Usando o termo *cadência* de forma pouco ortodoxa, de modo a incluir “todas as variações da voz” num discurso, Spencer conclui que “cadência é o comentário das emoções sobre as proposições do intelecto”. Quanto mais complexo um pensamento, igualmente maior seria a complexidade das emoções e sentimentos que ele veicula. Neste cenário, a música teria o efeito de desenvolver nossa capacidade de percepção sobre os “significados das qualidades e modulações vocais, dando-nos uma correspondente ampliação na capacidade de usá-las”. Tal efeito propiciado pela experiência musical acabaria por desenvolver no trato social uma maior aptidão para entender os sentimentos do outro, facilitando a comunicação e o sentimento de empatia (Spencer, 2005, p. 77). Como podemos notar, a filosofia de Spencer, marcadamente positivista, preconizava uma orientação teleológica para a música³⁶. Sob a superfície prazerosa da sua fruição imediata, a música

³⁵ We have seen that there is a physiological relation, common to man and all animals, between feeling and muscular action; that as vocal sounds are produced by muscular action, there is a consequent physiological relation between feeling and vocal sounds; that all the modifications of voice expressive of feeling are the direct results of this physiological relation; that music, adopting all these modifications, intensifies them more and more as it ascends to its higher and higher forms; that, from the ancient epic poet chanting his verses, down to the modern musical composer, men of unusually strong feelings prone to express them in extreme forms, have been naturally the agents of these successive intensifications; and that so there has little by little arisen a wide divergence between this idealized language of emotion and its natural language: to which direct evidence we have just added the indirect—that on no other tenable hypothesis can either the expressiveness of music or the genesis of music be explained.

³⁶ Tanto Comte quanto Spencer concebem a sociedade como um organismo em constante processo de crescimento, evoluindo de um estado mais simples de organização para estágios mais complexos. As ideias de ambos sobre progresso social compõem as bases do evolucionismo sociocultural.

esconderia uma secreta funcionalidade, cuja finalidade última apontaria para o progresso individual e o bem estar social. Como finalidade individual ou intrínseca, a experiência musical levaria o ser humano a melhor desenvolver e compreender suas próprias emoções; como finalidade social ou extrínseca, a música seria um importante ingrediente de uma sociedade em harmonia, já que, graças a ela, os indivíduos dessa sociedade, conhecedores da linguagem das emoções, tenderiam a desenvolver um maior sentimento de empatia entre si.

Neste ponto, já nos é possível avaliar as divergências nas teorizações de Darwin e Spencer com relação às origens e funções da música. Partindo de uma concepção naturalista do fazer musical e da ideia, comum a ambos, de que a música se originou a partir da vocalização e que em sua origem ela é eminentemente vocal, a partir daí, Darwin e Spencer tomam caminhos divergentes em suas hipóteses. Para Spencer, a música é uma elaboração posterior daquilo que na linguagem corrente expressaria os sentimentos e emoções do falante. Ao mesmo tempo em que produz uma linguagem emocional idealizada, a música é ela própria um produto idealizado de uma língua emocional natural. Quanto à sua finalidade, ainda segundo Spencer, a música serviria para o aperfeiçoamento emocional do indivíduo e para coesão social. Por sua vez, com relação a sua finalidade, Darwin concebe a música como parte dos atributos e estratégias destinados a promover a atração sexual. Longe de ser uma idealização das faculdades superiores do homem, a música estaria a serviço dos seus instintos mais primitivos. Também com relação à precedência de uma sobre a outra, as posições de ambos parecem diametralmente opostas. Para Darwin, em seu estado embrionário, a música seria anterior à linguagem, que teria se originado da primeira através de um processo paulatino de fixações de sentido, à medida que se expandia a capacidade mnemônica e intelectual de nossos ancestrais. A partir da publicação de *The Descent of Man*, em 1871, Spencer incluiu nas edições seguintes de seus *Essays*, sob a forma de um *postscript*, uma refutação da tese darwiniana. A refutação de Spencer está ancorada em dois argumentos –

sendo que o mais consistente deles já havia sido levantado pelo próprio Darwin naquela mesma obra. O primeiro argumento contra a tese darwiniana aponta que dentre as emoções expressas e despertadas pela música encontram-se muitas outras além daquela de caráter amoroso (*amatory*), tais como sofrimento, alegria, afeição, triunfo, coragem etc.. Spencer argumenta que seria improvável que essa variedade de sentimentos e emoções presentes na música tivessem derivado de um único elemento – o sentimento de caráter sensual –, concluindo que tal variedade só poderia ser explicada pelo que ele chamou de derivação direta (*direct deviation*). O segundo argumento baseia-se numa observação do próprio Darwin. Depois de afirmar a função sexual das muitas formas de vocalização e produção sonora em diversas classes de insetos e aves (afirmação com a qual Spencer tampouco concordava) e propor que, em suas origens, a música pudesse ter desempenhado semelhante papel, Darwin surpreende-se que não haja evidências de que nas classes de primatas, evolutivamente mais próximas, a vocalização desempenhe papel relevante na abordagem sexual (*courtship*). Lamentando a presente inexistência de estudos referentes à matéria, Darwin espera que futuras observações sistemáticas sobre o regime sexual dos primatas venham confirmar sua hipótese. É preciso notar ainda que, em Darwin, diferentemente do que ocorre em Spencer, a função da música como um componente da seleção sexual não possui um caráter teleológico. Darwin não postula que estas vocalizações ancestrais, das quais ele imagina possam ter surgido o protótipo de uma música vocal, tivessem por princípio esta função. Sua hipótese prevê que essa dimensão da voz como atrativo sexual tenha surgido de modo acidental, algo como um efeito colateral que no devir evolutivo acabou por se mostrar benéfico – embora a emissão vocal involuntária não tivesse a princípio qualquer propósito específico, a sua inesperada utilidade pode ter sido intensificada e preservada através da seleção sexual.

Spencer teve o seu reconhecimento amplamente ligado à expressão “*survival of the fittest*”, termo cunhado por ele após entrar em contato com a obra de Darwin. Talvez por isso

seu nome seja frequentemente lembrado como um propagador das ideias de Darwin. No entanto, suas ideias evolutivas, tais como os conceitos de *cosmic evolution e social evolution*, expostos em obras como *Progress: Its Laws and Causes (1857)* (publicada, portanto, dois anos antes de *As Origens das Espécies*) e *First Principles (1860)* são independentes das formulações de Darwin e encontram afinidades mais estreitas com as obras de outros autores como Auguste Comte, Thomas Malthus e Francis Galton, este último o fundador do conceito de eugenia. Ainda que tivesse o seu nome ligado àquilo que, a partir das obras dos autores acima citados, ficou conhecido como darwinismo social (*social darwinism*), Darwin, embora aceitasse que determinados valores éticos e morais pudessem obedecer às leis naturais, mostrava-se bastante cauteloso quanto à possibilidade do princípio de seleção natural se aplicar a comportamentos sociais.

Contudo, foram as ideias ‘evolucionistas’ de Spencer que prosperaram nos estudos sobre as origens da música nas décadas que se seguiram. Será precisamente desse evolucionismo teleológico, altamente idealizado – e marcadamente eurocêntrico – que a musicologia do período sofrerá sua maior influência. Em seu artigo *Music and Cognitiv Evolution*, Ian Cross comenta como a orientação teleológica, sob a qual se fundamentava toda doutrina do pensamento positivista que então dominava o período, passou a justificar, com base no prestígio científico da teoria da evolução, um reducionismo cultural cujo escopo em muito ultrapassava as formulações do próprio Darwin.

Todavia, enquanto o prestígio científico da teoria de Darwin certamente contribuiu para assegurar um lugar para a evolução no pensamento sobre a música pelos próximos quarenta anos ou quase, foram as ideias de Spencer – e especialmente o princípio norteador que ele havia proposto ao explicar a emergência da música fazendo-a derivar do discurso articulado – que influenciaram os modos pelos quais a evolução ganhou um papel no estudo da música por volta do final do século XIX. Este princípio norteador parece ter sido um dos principais fatores subjacentes para que Darwin rejeitasse as ideias de Spencer sobre a música. Para Spencer (1858), “certas leis gerais do progresso” poderiam explicar o desenvolvimento de civilizações humanas, e, de fato, os próprios escritos de Spencer sobre a evolução estavam impregnados desse viés teleológico. A evolução era, para Spencer, uma manifestação científica dessas leis e, em 1893, ele publicou um ensaio intitulado *The inadequacy of natural selection*, no qual propunha, sob uma espécie de “lamarckismo popular”, uma noção de evolução enquanto desenvolvimento dirigido. Tais concepções soariam como blasfêmia para Darwin; elas retrocediam aos princípios imanentes de um plano da natureza que a sua teoria da seleção

natural baseada no princípio da variação aleatória tinha enfaticamente buscado refutar (Cross, 2007, p. 2, tradução livre³⁷).

É possível notar esse viés teleológico de extração positivista também na obra que Richard Wallaschek dedicou ao tema. Tendo atuado ativamente como crítico musical em Viena entre os anos de 1896 a 1909, ficou conhecido pela independência de suas posições estéticas com relação às posições que caracterizavam o embate entre Wagner e Nietzsche que então dominava o debate estético musical. Wallaschek desenvolveu também pesquisas de considerável monta nas áreas da psicologia da música e musicologia comparada. De 1890 a 1895, período no qual desenvolveu suas teorias acerca da percepção e produção musical, cursou uma série de estudos interdisciplinares no *British Museum*, em Londres. É bem possível que tenha sido durante este período em Londres que ele tenha tido a oportunidade de um contato mais estreito com as teorias de Darwin e Spencer acerca das origens da música. O fato é que, em 1893, Wallaschek publicou em Londres seu livro *Primitive music: an inquiry into the origin and development of music, songs, instruments, dances, and pantomimes of savage races*, no qual aventura-se na trilha recém aberta da musicologia comparada. É possível notar nesta obra que Wallaschek não apenas conhece bem as posições de Darwin e Spencer como propõe uma hipótese alternativa em relação às de ambos autores.

Opondo-se à ideia, comum tanto a Darwin quanto a Spencer, de que a origem da música se sustenta no aspecto melódico do trato vocal – através da vocalização expressiva dos intervalos –, Wallaschek propõe a dimensão rítmica como base da genealogia musical. É interessante notar que a sua argumentação se fundamenta em larga medida sobre exemplos

³⁷ But while the scientific prestige of Darwin's theory certainly helped to secure a place for evolution in thinking about music for the next forty years or so, it was Spencer's ideas, and particularly the governing principle that he had adduced in explaining the emergence of music from articulate speech, that shaped the ways in which a role for evolution was conceived in the study of music around end of the nineteenth century. This governing principle was likely to have been one of the principal factors underlying Darwin's dismissal of Spencer's ideas on music. For Spencer (1858) "certain general law[s] of progress" could account for the development of human civilizations, and indeed, Spencer imbued his own writings on evolution with just such a teleological bias. Evolution was, for Spencer, a scientific manifestation of such laws and in 1893 he published an essay entitled "The inadequacy of natural selection", propounding a sort of "folk-Lamarckian" notion of evolution as guided development. Such views would have been anathema to Darwin; they harked back to the immanent principles of design that his theory of natural selection with random variation had expressly sought to refute.

colhidos da etnografia, já que, para ele, as evidências filogenéticas dos traços musicais não se demonstram. Será em meio àquilo que Wallaschek acredita ser uma supremacia do ritmo sobre as outras qualidades musicais observada na música dos povos ‘primitivos’ que ele pensa estar a chave para se entender as origens rítmicas da música.

O ritmo, tomado em seu sentido genérico de “manter o tempo” é a essência da música, desde a sua forma mais simples até as habilmente elaboradas fugas dos compositores modernos. (...) A partir desses dados [os exemplos etnográficos anteriormente mencionados no texto] eu concluo que a origem da música deve ser buscada na existência de um impulso rítmico no homem (Wallaschek, 1896, p. 230, tradução livre³⁸).

O princípio de organização rítmica imporia por si só a necessidade dos intervalos, já que estes últimos seriam, segundo o autor, um recurso cuja finalidade essencial seria trazer mais precisão à estrutura rítmica. A apreciação musical seria igualmente uma consequência desse mesmo impulso rítmico, uma vez que nós não apreciamos os intervalos em si mesmos, desgarrados de uma textura rítmica, mas tão somente se eles se apresentam no livre jogo de uma estrutura temporal organizada.

A origem da significância dos intervalos e da apreciação que fazemos deles é, aliás, da maior importância para o nosso propósito. Um simples exemplo, todavia, nos mostrará que ritmo e ritmo tonal coincidem. Tente tocar num desses tambores ou timbales que os selvagens usam, primeiro com a pele esticada e, em seguida, frouxa e você verá que o ritmo nos induz, por si só, ao som e a certos tons, devido ao fato de que o movimento rítmico se torna muito mais nítido e bem marcado no primeiro do que no segundo caso. Daí, sucedeu que os homens não se contentaram em simplesmente percutir em peles de cervos, como eles costumavam fazer em tempos remotos, mas procuraram esticá-las primeiro, isto é, a tocarem tambores e timbales. (...) o desenho rítmico, em si e por si mesmo, nos leva aos tons musicais e, por meio destes, à apreciação dos intervalos e das melodias. Eu não apenas afirmo que o ritmo constitui um dos principais elementos da música primitiva, sendo também responsável pelo seu principal efeito, o que é, aliás, frequentemente sublinhado pelos compositores: eu mantenho, igualmente, que o ritmo nos ensina a apreciação dos intervalos, tanto com relação a sua ordem quanto no modo de agrupá-los. Um intervalo, por si só, não possui qualquer valor para nós se não estiver inserido em um ordenamento rítmico no tempo. Mesmo os animais reconhecem e emitem

³⁸ Rhythm, taken in a general sense to include “keeping in time”, is the essence in music, in its simplest form as well as in the most skillfully elaborated fugues of modern composers. (...) From these several data I conclude that the origin of music must be sought in a rhythmical impulse in man.

intervalos, mas não podem fazer qualquer uso inteligente deles pelo fato de não compreenderem sequências rítmicas (Wallaschek, 1896, pp. 232-233, tradução livre³⁹).

No entanto, a hipótese de Wallaschek não parece escapar da orientação ‘naturalizante’ do pensamento da época, que buscava explicar o advento da música como consequência natural do processo evolutivo. De certo modo, sua crítica não chega a romper com as visões propostas, sendo antes uma tentativa de conciliar, através do viés rítmico, o evolucionismo de Darwin com o positivismo spenceriano. Assim, o ‘impulso rítmico’, que ele propõe como princípio gerador da música, é um impulso natural cuja finalidade está em última análise ligada ao sentido de preservação.

Se me fosse perguntado de onde surgiria o senso rítmico no homem, eu responderia que o mesmo nasceria da inclinação para o exercício. (...) Sendo esta a base para o surgimento da expressão rítmica, uma questão ainda deve ser respondida: de onde surge a vontade de se exercitar? A teoria do senhor Herbert Spencer nos oferece a explicação mais válida. Ela surge do vigor excedente que possuem os organismos mais altamente desenvolvidos, suplantando o que é requerido para as necessidades imediatas, ante o qual jogos de toda ordem são forçados; apresentando-se por meio da imitação ou da repetição de toda espécie de esforços e fadigas necessárias à manutenção da vida (como, por exemplo, na dança dos guerreiros) (Wallaschek, 1896, pp. 231-232, tradução livre⁴⁰).

Com relação à tese de Spencer, Wallaschek parece disposto a endossar os fundamentos funcionalistas que preconizam para a arte a finalidade de aprimoramento emocional dos indivíduos e coesão social. Seu ponto de discordância recai apenas sobre o elemento rítmico como fator desencadeador e fio condutor deste processo.

³⁹ The origin of the significance of intervals and our appreciation of them is indeed one of the utmost importance for our present purpose. A simple example, however, will teach us that rhythm and sonant rhythm coincide. Try to play first on a stretched, and then on an unstretched, drum or kettledrum, such as savages use, and you will see that rhythm brings us in and by itself to sound and certain tones, owing to the fact that the rhythmical movement becomes much more distinct and better-marked on the former, than on the latter, instrument. Hence it came about that men did not stop at simply striking on deerskins as they used to do in primitive times, but proceeded to stretch them first, i.e., to perform on drums and kettledrums. (...) rhythmical design, in and by itself, brings us to musical tones, and, by way of these, to the appreciation of intervals and melody. I not only affirm that rhythm is one of the main constituents, and creates the principal effect, in primitive music, a remark frequently made by composers: I also maintain that rhythm teaches us the appreciation of intervals, both as to their order and grouping. An interval as such has no musical value for us without rhythmical order in time. Even animals recognize and utter intervals, but cannot make any intelligent use of them, because they do not understand rhythmical arrangement.

⁴⁰ If it be asked whence the sense of rhythm arises, I answer, from the general appetite for exercise. (...) Such being the grounds for rhythmical expression the question still remains to be answered: Whence does the general desire for exercise arise? Mr. Herbert Spencer's theory affords the most valid explanation. It is the surplus vigour in more highly evolved organisms, exceeding what is required for immediate needs, in which play of all kinds takes it rise; manifesting itself by way of imitation or repetition of all those efforts and exertions which were essential to the maintenance of life (e.g., the war-dance).

De minha parte, eu penso que a teoria geral sobre a origem da arte do senhor Spencer é inteiramente adequada para explicar a origem da música, e que apelar à fala e suas modulações é não apenas desnecessário, mas absolutamente insustentável. Os homens não chegam à música por meio dos tons, mas chegam aos tons e às canções por meio do impulso rítmico (Wallaschek, 1896, p. 235, tradução livre⁴¹).

No mesmo texto, mais adiante, ele reafirma a sua posição:

Em minha opinião, o aspecto característico da teoria do discurso do senhor Spencer está no fato de que ele primeiro demonstra uma íntima conexão fisiológica entre todas as nossas emoções e suas expressões, levando-nos a descobrir vestígios de música na declamação e vice-versa. (...) Enquanto o senhor Spencer, entretanto, parece pensar que as modulações musicais se originam das modulações da fala, eu sustento que elas derivam diretamente do impulso rítmico. (...) É verdade que a modulação na arte musical avançada sofre grande influência das modulações da fala, (...) mas isso nada tem a ver com a questão da origem da música (Wallaschek, 1896, pp. 250-251, tradução livre⁴²).

Wallaschek levanta várias razões pelas quais rejeita a tese de Spencer. Uma delas repousa naquilo que ele assume como uma ‘evidência’ confirmada pela observação etnográfica: a de que, na música dos povos ‘primitivos’, os ‘intervalos’ desempenhariam um papel secundário. Estritamente falando, não há nada que impeça que, em se aceitando a tese de Spencer, se possa conceber que, ainda que a música tenha se originado a partir da expressividade plástica da entonação vocal, ela tenha adquirido posteriormente, em dadas circunstâncias, um caráter mais rítmico. No entanto esta seria uma possibilidade pouco provável dentro da perspectiva evolutiva através da qual Wallaschek concebe o fenômeno musical.

Entre os selvagens, a música vocal primitiva não revela, em muitos casos, qualquer relação com a linguagem, sendo uma simples sucessão de sons musicais cantados pela voz (...) Assim a música primitiva não pode ter se desenvolvido da modulação vocal presente na fala emotiva, uma vez que a música de caráter mais primitivo, em inúmeros casos, não possui uma modulação tonal, mas apenas um movimento rítmico em um único tom, como, por exemplo, na Terra do Fogo, nas ilhas Fiji e em algumas tribos dos índios da América do Norte (Wallaschek, 1896, pp. 251-252, tradução livre⁴³).

⁴¹ I for my part think that Mr. Spencer's general theory of the origin of art is entirely adequate to explain the origin of music, and that to adduce speech and its modulations is not only unnecessary, but absolutely untenable. Men do not come to music by way of tones, but they come to tones and tunes by way of the rhythmical impulse.

⁴² The characteristic feature, in my opinion, of Mr. Spencer's speech-theory is, that he first showed an intimate physiological connection between all our emotions and their expression, leading us to discover vestiges of music in declamation and conversely. (...) Whereas Mr. Spencer, however, seems to think that musical modulation originates in the modulations of speech, I maintain that it arises directly from the rhythmical impulse. (...) It is true that modulation in the developed art of music is very often influenced by the modulations of speech, (...) but the fact has nothing to do with the question of the origin of music.

⁴³ Among savages primitive vocal music reveals in many cases no connection with language, but is simply a succession of musical sounds sung by the voice. (...) [Thus] Primitive music cannot have evolved from modulation of the voice in emotional speech, as the most primitive music is in so many cases no modulation of tone but merely a rhythmical movement in one tone, as, e.g., in Tierra del Fuego, in Fiji Islands, and with some tribes of the North American Indians.

Um outro argumento contra a tese de Spencer seria a suposta independência entre os processos psíquicos que regem as emoções e os pensamentos o que, para ele, impediria o desenvolvimento de um a partir do outro.

Música é uma expressão da emoção, discurso a expressão do pensamento. Se nós admitimos que a música se origina e se desenvolve a partir do discurso, nós devemos igualmente assumir que a emoção se desenvolve a partir do pensamento. É possível que no organismo humano adultas emoções particulares realmente surjam dessa maneira, mas não é isso que ocorre com as emoções em geral. Além do mais, muitos casos de afasia provam que uma expressão não pode ser emocional e intelectual ao mesmo tempo, pois cada um desses tipos de expressão surge e se propaga em uma parte específica do cérebro e do sistema nervoso diferente daquelas ocupadas pela outra. (...) A origem das emoções, e, conseqüentemente, de tudo que elas produzem deve ser independente de todas as proposições do intelecto. (...) As emoções têm, inquestionavelmente, uma linguagem que lhe é própria, da qual palavras podem surgir, mas o discurso, tanto quanto a fisiologia e a patologia moderna podem demonstrar, é uma forma intelectual de expressão. O senhor Spencer conclui: “todo o argumento deste ensaio visa mostrar que a música se desenvolve a partir dos elementos emocionais do discurso (!)”. Certamente, mas esse elemento emocional, ele diz, amplia-se proporcionalmente ao intelectual (*Essays*, p. 422), as transformações da voz se ampliam à medida que um “maior número de formas verbais se faz necessário para que possamos conceber nossas ideias”. É essa dependência que eu coloco em questão, pois entre o crescimento emocional e intelectual não existe qualquer relação (Wallaschek, 1896, pp. 253-256, tradução livre⁴⁴).

A visão de Wallaschek com relação às ideias de Darwin a respeito das origens da música são igualmente ambíguas. Enquanto ele aceita sem grandes restrições os princípios gerais da teoria da evolução, rejeita a tese darwiniana de que a origem da música esteja relacionada ao princípio da seleção sexual. Parte dessa rejeição se justifica pela incompatibilidade desta com relação à sua tese, que reserva ao elemento rítmico o princípio gerador do fenômeno musical. Mas a crítica de Wallaschek tangencia também um ponto fulcral: a diferença incontornável que existe entre a música produzida pelo homem e o chamado canto animal.

⁴⁴ Music is an expression of emotion, speech the expression of thought. If we assume that music originates in, and is developed from, speech, we must also assume that emotion is developed from thought. It may be that in the adult human organism particular emotions do arise in this way, but it is not true of emotions generally. Moreover, many cases of aphasia prove that an expression cannot be emotional and intellectual at the same time, the one kind of expression arising in and spreading through different parts of the brain and nervous system from those occupied by the other. (...) The origin of emotions, and consequently of all their resulting products, must be independent of all propositions of the intellect. (...) Emotions have unquestionably a language of their own; from them single words may arise, but speech, so far as modern physiology and pathology can show, is an intellectual form of expression. Mr. Spencer concludes: “The whole argument of his essay is to show that it is from this emotional element of speech (!) that music is evolved”. Certainly; but this emotional element, he says, grows up in proportion to the intellectual (“Essays”, p. 422), the changes of voice grow with the “more numerous verbal forms needed to convey our ideas”. It is the dependence which I call in question; for the growth of the intellectual and emotional elements are, physiologically speaking, in no connection whatever.

Em minha opinião, o simples toque de um tambor contém mais “música” do que todos os sons emitidos pelos pássaros, e nossa faculdade musical se deve mais ao sentido temporal do que ao sentido da audição (Wallaschek, 1896, p. 245, tradução livre⁴⁵).

Todavia, parte da crítica de Wallaschek à hipótese de Darwin repousa numa concepção linear, em rigor errônea, com a qual o primeiro autor concebe o processo evolutivo. Imaginando que “a música original” (*the original music*) seria o canto de abordagem sexual das aves (*bird’s love-song*), transmitida hereditariamente (*through individual heredity*) para as gerações e espécies futuras (*transmitted to further generations and even species*), Wallaschek entende que esta origem remota seria a causa do prazer que os homens sentem pela música. Tal concepção linear da teoria da evolução não leva em conta mecanismos complexos previstos por Darwin, como o da evolução convergente e desconsidera os aspectos mais sutis da argumentação darwiniana.

Diante destes fatos, somos obrigados a rejeitar a concepção de Darwin de que a música original seria o canto de abordagem sexual das aves e que as sensações agradáveis que este naturalmente despertava fora transmitida às gerações e mesmo às espécies seguintes, tendo daí se originado o prazer que os homens experimentam com a música (Wallaschek, 1896, p. 242, tradução livre⁴⁶).

No entanto, a crítica de Wallaschek é bastante perspicaz e bem sucedida ao apontar certo vício antropomórfico que perpassa toda a concepção de Darwin com respeito às origens da música, impedindo-o de admitir a hipótese de estar lidando com fenômenos de naturezas distintas. É bom notar, todavia, que essa mesma crítica não vai tão longe, já que sua argumentação não chega a propor uma ruptura entre os processos, mas tão somente uma diferença de grau, ainda que para ele tal diferença seja determinante, não podendo não ser levada em consideração.

É possível que os pássaros machos com plumagem mais bonita sejam preferidos pelas fêmeas, mas podemos daí inferir que os pássaros entendam de pintura? Similarmente alguns pássaros machos podem ser preferidos pelas fêmeas pela qualidade do seu canto, mas isso nos permitiria dizer que eles entendem de música? Seria o canto de uma ave uma composição? Certamente não. Mas o que nós chamamos música é sempre uma composição, ou, pelo menos, a sua reprodução, quer dizer, uma obra de arte intencional e conscientemente construída como tal. Eu

⁴⁵ In my opinion the simple beating of a drum contains more “music” than all the sounds uttered by birds, and we owe our musical faculty to the time-sense rather than to our sense of hearing.

⁴⁶ With these facts to hand, we shall have to object to Darwin’s view, that the original music was the bird’s love-song, and that the agreeable feelings which naturally accompanied it were transmitted to further generations and even species, and that this accounts for the pleasure men have in music.

estou ciente de que não existe qualquer diferença em termos de qualidade entre o instinto das aves e a intenção humana. Existe apenas uma diferença de grau, tal como comumente ocorre entre a mente e o instinto. Mas essa diferença de grau deve ser levada em consideração antes que possamos justificadamente falar de quaisquer grupos de sons como se fossem música. As aves não têm qualquer intenção consciente de chamar atenção ao exibir as suas cores magníficas desta ou daquela maneira e tampouco têm o poder de escolher que cores vão usar, assim como não podem alterar o seu canto de modo a fazê-lo corresponder ao seu sentimento. Ainda que tal correspondência pudesse ocorrer em muitas circunstâncias, poderíamos afirmar que as mesmas se deram de forma intencional? Podemos tomá-las como uma composição conscientemente organizada? (...) Por outro lado, todavia, é lícito perguntar-nos se as aves fêmeas, sendo capazes de distinguir entre diferentes cantores, não seriam capazes de apreciá-lhes o canto, pelo menos em certa medida. Ainda que admitamos que elas realmente apreciem o canto, seu gosto criterioso para as virtudes canoras dificilmente poderia ser chamado de um pendor para a música, na mesma medida em que a capacidade que possuem em distinguir uma plumagem da outra não as tornam propensas à arte da pintura. Não resta a menor dúvida de que toda ave é capaz de ouvir e diferenciar o canto de um pássaro dentre os demais, mas uma coisa é ser capaz de escutar um som, outra de reconhecê-lo como uma melodia (Wallaschek, 1896, pp. 242-243, tradução livre⁴⁷).

Em seu evolucionismo modificado, Wallaschek tenta equacionar as ideias de Darwin com o princípio teleológico do pensamento positivista, o qual preconiza um processo cosmológico de aperfeiçoamento progressivo que, em última instância, culmina no homem, notadamente em suas faculdades ditas superiores. Com sua obra, Wallaschek irá consolidar o progressivo afastamento da ideia central da hipótese darwiniana: a gênese da música a partir do princípio da seleção sexual. Desde então, à medida mesma que crescia a aceitação da Teoria da Evolução, a tese darwiniana para a origem da música perdia prestígio acadêmico para um evolucionismo cultural de caráter formalista que, voltado para a busca de uma explicação científica para a atribuição de valor, visava, em última instância, estabelecer as evidências da superioridade da tradição clássica da cultura musical europeia.

⁴⁷ It is possible that male-birds of handsomer plumage are preferred by the hen-birds, but may we thence infer that birds understand painting? Similarly some male-birds may be preferred by the hens for the quality of their song; can we, therefore, say that they understand music? Is the bird's song a composition? Certainly not. But by music we always understand a musical composition, or at least its reproduction, that is to say, a consciously designed and constructed work of art. I am aware that there is no difference in kind between the bird's instinct and the human design; there is only a difference of degree, as between mind and instinct generally, but this degree must nevertheless be attained before we are justified in speaking of any group of sounds as music. Birds have no conscious intention of charming by the display of magnificent hues in such and such a manner, nor is it within their power to choose their colours any more than it is to change their songs, so as to make them correspond with their feelings. A corresponding change may actually have taken place in many cases, but are we sure that it was intended? Can we take it as a consciously-arranged composition? (...) On the other hand, however, it may be asked whether the hen-birds, in distinguishing between different singers, do not show that they appreciate their singing to at least a limited degree. But even if it be admitted that they really appreciate singing, their discriminative taste for bird-minstrelsy could as little be called a feeling for music as their distinguishing one bird's plumage from another amounts to a feeling for painting. No doubt, every bird hears sounds and distinguishes the call of one bird among that of others, but it is one thing to hear a sound, another to recognise it as a melody.

A obra de Wallaschek foi seguida por outros autores como Alexander Ellis (o tradutor de Helmholtz para o inglês), Carl Stumpf e Erich von Hornbostel, um pupilo de Stumpf (ver Nettle, 1956). Enquanto o principal foco desses musicologistas comparativos fosse as maneiras nas quais diferentes tipos de sistemas de altura poderiam ser considerados como subjacentes às práticas melódicas de diferentes culturas, muito do que pensavam recaía na noção de que as diferenças raciais determinavam os modos pelos quais a música se manifestava em diferentes culturas. Admitia-se, em particular, a ideia de que o indivíduo de uma cultura “primitiva” era propenso a ter as faculdades sensoriais mais acuradamente desenvolvidas do que o uso da razão. As consequências desse tipo de visão podem ser observadas nas proposições de Charles Myers (1905), em seu estudo sobre o ritmo na música dos Sarawak, onde ele afirma que, enquanto “os Malaios apreciam a faculdade de combinar sucessivamente diferentes ciclos [rítmicos] e os consideram como partes de uma unidade complexa”, isso é “levado a tal extremo... que o seu efeito estético não pode nem ser apreciado nem, tampouco, reproduzível por pessoas mais avançadas”. Uma distância incontornável parecia existir entre os diferentes tipos de música – aliás, entre a própria mentalidade dos indivíduos – de diferentes culturas e o pensamento evolucionista de caráter teleológico parecia sustentar essas diferenças culturais (Cross, 2007, p. 5, tradução livre⁴⁸).

Rapidamente, o ponto fulcral da hipótese de Darwin para as origens da música deixou de merecer qualquer consideração nos estudos que se pretendiam sérios para figurar, vez por outra, como mera curiosidade jocosa no anedotário acadêmico. É o que podemos observar no breve texto *Die Anfänge der Musik* (1911) de Carl Stumpf, um importante teórico alemão, criador da Teoria da Fusão Tonal, cujos esforços deram início ao valioso Arquivo Fonográfico de Berlim (Koch, Wiedmann, Ziegler, 2004). Aqui, o tom irônico com que o iminente professor do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim se refere às ideias de Darwin com relação à gênese da música se encarrega de passar a mensagem pretendida.

Para a doutrina darwiniana, segundo a qual toda a perfeição precisa ser compreendida essencialmente a partir da seleção natural ou da sobrevivência do melhor adaptado, a arte da música é a princípio uma estranha anomalia. Santa Cecília olha para o céu – no que isso nos ajuda na luta pela existência? Seus sucessores merecem ganhar dinheiro, por vezes em abundância, e ajudar adiante um ao outro com músculos de piano bem formados, mas para a maioria das pessoas o ar indefinido e destituído de forma, que nós chamamos de música, não está conectado com a utilidade e as necessidades reais da vida cotidiana. (...) No entanto, o conselho de Darwin sabia. No começo era o amor. Reconhecidamente o amor sexual. Os machos que as fêmeas escolhiam eram os mais belos na forma e na cor, imemoriais preferidos. Além disso, no sexo masculino, o próximo colorido esplêndido só para os machos. No caso dos

⁴⁸ Wallaschek's work was followed by others such as Alexander Ellis (the English translator of Helmholtz), Carl Stumpf, and Erich von Hornbostel, a student of Stumpf (see Nettle, 1956). While the principal focus of these comparative musicologists was on the ways in which different types of pitch systems could be regarded as underlying the melodic practices of different cultures, much of their thinking subscribed to the notion that racial differences determined ways in which music manifested itself in different cultures. In particular, it was held that a member of a “primitive” culture was likely to privilege an acuity of sensory faculties over the use of reason. The consequences of such views can be seen in the statement of Charles Myers (1905), in his study of rhythm in the music of Sarawak, when he notes that while “the Malays enjoy the faculty of combining successive dissimilar [rhythmic] periods and of regarding them as members of a complex unity”, these were “carried to such lengths... that their aesthetic effect may neither be appreciated nor reproducible by more advanced peoples”. An unbridgeable gulf appeared to exist between the musics – indeed, the mentality of the members – of different cultures, and teleological evolutionary thinking appeared to underpin these cultural differences.

humanos, a fêmea canta quase mais do que os machos; ainda os homens, e: os velhos tempos. (Stumpf, *apud* Gembris, 2005, p. 238, tradução livre⁴⁹).

A partir daí, durante praticamente todo o século XX, as ideias de Darwin pouco serão sequer mencionadas, até serem retomadas novamente, na virada para o século XXI, por um grupo de pesquisadores que pretendiam lançar as bases de uma nova disciplina: a biomusicologia⁵⁰.

É interessante notar que a revolução que Darwin provocou ao prover evidências para a Teoria da Evolução, ao mesmo tempo em que ganhou adeptos entre os mais renomados cientistas da época – para não mencionar a ira que atraiu dos conservadores –, provocou nestes mesmos cientistas, ou pelo menos em grande parte deles, aquilo que podemos chamar de uma certa nostalgia do espírito. Como se para fugir da opressão do peso materialista que a teoria darwiniana pressupunha, na qual nenhuma concessão metafísica parecia necessária como medida da vida, muitos se sentissem impelidos a buscar mais além, numa Racionalidade viva e onipresente, e que era apenas um outro nome de Deus, a recompensa pela espiritualidade perdida. Vestígios eloquentes dessa ‘recaída para o alto’, dessa queda às avessas, podem ser encontrados em inúmeros exemplos entre os mais renomados cientistas da época. Ernest Haeckel, um importante biólogo e anatomista alemão que propôs alguns dos termos mais utilizados na biologia contemporânea – como *phylum*, *filogenia* e *ecologia* – e um dos propagadores da obra de Darwin na Alemanha (embora fosse, pessoalmente, adepto de um evolucionismo de orientação lamarckiana) é um exemplo loquaz – talvez extremo – desse impulso espiritualizante da ciência. Haeckel publicou com igual desenvoltura tanto obras ligadas à catalogação e transmissão científica, quanto obras em que expunha a sua

⁴⁹ Für die Darwinsche Lehre, wonach alle Vervollkommnung im wesentlichen aus der natürlichen Auslese oder dem Überleben des besser Angepassten begriffen werden muss, bildet die Tonkunst zunächst eine seltsame Anomalie. Sancta Cäcilia blickt zum Himmel - was hilft sie uns im Kampf ums Dasein? Ihre Nachfolger verdienen ja zuweilen reichlich Geld und helfen sich mit wohlausgebildetem Klaviermuskel vorwärts, aber für die Mehrzahl der Menschen hängt das undefinierbare gegenstandslose Luftgebilde, das wir Musik nennen, mit den realen Nützlichkeiten und Bedürfnissen des Alltagslebens nicht zusammen. (...) Dennoch wusste Darwin Rat. Anfang war die Liebe. Freilich Geschlechtsliebe. Die Männchen die Weibchen wählten die schönsten an Gestalt und Farbe, alters her vorgezogen. Bei männliche Geschlecht farbenprächtig zunächst nur die Männchen, hinzu. Bei den Menschen singen weibliche fast mehr als das männliche; immer noch die Männer, und: alter Zeit.

⁵⁰ Para uma visão detalhada do programa e principais teses da chamada nova biomusicologia, ver **The origins of music** (Wallin; Merker; Brown, 2000).

visão, que hoje denominaríamos holística da ciência, nas quais persegue uma fusão entre os domínios científico e religioso. Este é o objetivo específico de seu *Monism as Connecting Religion and Scienc* (1874), onde relança, sob um antigo conceito, as bases de uma nova forma de devoção.

Eu estou em perfeita comunhão com ele [Professor Schlesinger] com relação àquela concepção unificada da natureza enquanto um todo, a qual nós designamos por uma única palavra como Monismo. Por isso nós expressamos de forma inequívoca nossa convicção que existe ‘um espírito em todas as coisas’ e que todo o mundo cognoscível é constituído em sua totalidade, e assim se desenvolveu de acordo com uma lei fundamental comum. Nós enfatizamos com isso, em particular, a unidade essencial entre a natureza inorgânica e orgânica, tendo a última se desenvolvido da primeira somente em um período relativamente recente. Nós não podemos delinear uma fronteira clara entre essas duas grandes divisões da natureza, assim como não podemos estabelecer uma distinção absoluta entre o reino animal e o vegetal ou entre os animais inferiores e o homem. De modo similar, nós consideramos a totalidade do conhecimento humano como uma unidade estrutural; nessa esfera nós recusamos a aceitar a distinção usualmente feita entre o natural e o espiritual. O último é apenas parte do primeiro (ou vice versa); ambos são um. Nossa concepção monística do mundo pertence, portanto, àquele grupo de sistemas filosóficos que, de outro ponto de vista, tem sido descritos como mecânico ou como panteísta. Embora expresso de variadas formas nos sistemas filosóficos de um Empédocles ou um Lucrécio, um Espinosa ou um Giordano Bruno, um Lamarck ou um David Strauss, o pensamento fundamental comum a todos eles é sempre aquele da unidade do cosmos, da conexão indissolúvel entre energia e matéria, entre mente e corpo – ou, como também podemos dizer, entre Deus e o mundo –, ao qual Goethe, poeta e pensador maior da Alemanha, foi capaz de exprimir poeticamente em seu *Fausto* e na maravilhosa série de poemas intitulada *Gott und Welt* (Haeckel, 2005, p. 10, tradução livre⁵¹).

Admirado pelos primeiros defensores do chamado darwinismo social, a profunda espiritualidade de Haeckel não impediu que muitas de suas ideias fossem usadas como justificativa ‘científica’ para ideologias racistas e práticas eugênicas (Richardson, 1998).

É sintomático também que, aos olhos de seus contemporâneos – muitos dos quais seus seguidores –, exatamente o aspecto sexual da teoria Darwin tenha merecido ser extirpado do

⁵¹ I am entirely at one with him [Professor Schlesinger] as to that unifying conception of nature as a whole which we designate in a single word as Monism. By this we unambiguously express our conviction that there lives ‘one spirit in all things’, and that the whole cognizable world is constituted, and has been developed, in accordance with one common fundamental law. We emphasise by it, in particular, the essential unity of inorganic and organic nature, the latter having been evolved from the former only at a relatively late period. We cannot draw a sharp line of distinction between these two great divisions of nature, any more than we can recognise an absolute distinction between the animal and the vegetable kingdom, or between the lower animals and man. Similarly, we regard the whole of human knowledge as a structural unity; in this sphere we refuse to accept the distinction usually drawn between the natural and the spiritual. The latter is only a part of the former (or vice versa); both are one. Our monistic view of the world belongs, therefore, to that group of philosophical systems which from other points of view have been designated also as mechanical or as pantheistic. However differently expressed in the philosophical systems of an Empedocles or a Lucretius, a Spinoza or a Giordano Bruno, a Lamarck or a David Strauss, the fundamental thought common to them all is ever that of the oneness of the cosmos, of the indissoluble connection between energy and matter, between mind and embodiment – or, as we may also say, between God and the world – to which Goethe, Germany’s greatest poet and thinker, has given poetical expression in his *Faust* and in the wonderful series of poems entitled *Gott und Welt*.

corpo do debate. Foi esse processo de ‘depuração’ ideológica da noção de que a música pudesse em suas origens estar a serviço dos instintos humanos mais ‘baixos’ que permitiu que a discussão pudesse alçar novamente ao nobre propósito ‘científico’. Em plena era vitoriana, quando a simples menção verbal ou escrita de expressões que pudessem suscitar conotações sexuais era proscrita, a conjugação entre música e sexualidade – entre ‘a mais espiritual das artes’ e o ‘mais baixo dos instintos’ –

assumiu o lugar do interdito. Ao retomar o halo de pureza que a teoria darwiniana ameaçou confiscar-lhe, a música pôde retornar ao posto de uma suposta atividade artística altamente refinada, cujo domínio só pode ser atingido pelas civilizações mais avançadas e cuja fruição e deleite se encontram vedados aos brutos ‘selvagens’.

Minha intenção, ao procurar detalhar aqui as discussões sobre as ideias de Darwin a respeito das origens e funções da música, foi mostrar como a premissa básica de sua hipótese, a conexão entre música e sexualidade, vai sendo rejeitada e substituída pouco a pouco por conceitos cada vez mais ‘elevados’, tais como: expressão e desenvolvimento emocional (Spencer), prática de exercício e engajamento em atividades necessárias à manutenção da vida (Wallaschek) e, por fim, aos anseios humanos de elevação espiritual (Stumpf e Haeckel). Darwin era um observador arguto e experimentado, tendo construído as hipóteses que fundamentaram a sua teoria da evolução indutivamente, com base em uma extensa pesquisa e sistematização de dados. Ele pesquisou e reuniu inúmeros exemplos de espécies animais onde o canto constituía um elemento fundamental da estratégia sexual – algo que jamais foi questionado e continua válido. Sua tentativa de transpor tais evidências para a espécie humana pode ser menos inocente do que nos possa parecer à primeira vista. Não resta dúvida de que, se assim o fez, foi por, ao observar as práticas musicais de seu tempo e de outros povos, perceber que aí também uma tensão sexual se fazia presente. Daí, nada mais natural para um biólogo do seu tempo – que, ademais, havia proposto leis universais para explicar as variações

e transformações das espécies – do que supor um paralelo entre esses eventos. A meu ver, estava correta a sua observação sobre a sexualidade subjacente às práticas musicais humanas. Seu equívoco fundamental foi ter imaginado haver uma explicação natural também para esta última, tal como ocorria entre as demais espécies. Equívoco esse decorrente de uma visão que então começava a predominar na ciência de que não havia uma grande diferença qualitativa entre natureza e cultura, seja por que esta última fosse produto da primeira, seja porque ambas haviam sido projetadas pela mesma inteligência una e primordial da qual partilhavam a essência (como os monistas e os evolucionistas teleológicos acreditavam).

Foi talvez por sentirem-se atraídas por seu princípio unificador que as ciências humanas tenham, em um primeiro momento, se deixado seduzir pelo modelo evolucionista. Contudo, a tentativa de estender o evolucionismo como modelo explicativo ao âmbito das ciências sociais em geral e, em particular, aos estudos culturais mostrou-se tão desastrosa à luz dos desdobramentos que se seguiram, que o impacto dessa sedução tem se projetado como uma sombra, um espectro que ainda hoje paira sobre as ciências humanas. Soma-se a isto o fato de que, para além da excelência do seu modelo, a Teoria da Evolução tem se mostrado, invariavelmente, inadequada para explicar o comportamento humano, uma vez que este depende amplamente de aspectos cuja transmissão não se dá pelos genes, mas por meio da linguagem e de mecanismos sociais e culturais. No caso da música, se, a princípio, a ideia evolucionista parecia algo promissora para aprofundar a pesquisa sobre surgimento dos ‘traços musicais’ na espécie humana – quer dizer, do conjunto de aptidões que de alguma forma a possibilitam e que estão amplamente difundidas no conjunto da população –, essa mesma ideia terminou tristemente como uma maneira de justificar a suposta ‘superioridade’ da música ocidental. Para isso, bastava estender ao domínio musical – a exemplo do que Aristóteles fizera com a poesia e, em especial, a tragédia – a ideia de que as obras, os gêneros e a própria consciência criativa do autor comportam-se como organismos vivos, sucedendo

transformações cumulativas desde estruturas simples às mais complexas. Neste sentido, a própria noção de historicidade estava fadada a unificar-se e, em rigor, perder o valor, até ser suplantada pela de evolução. A própria história ganha um sentido teleológico como um gradual e inexorável desenvolvimento ao ‘progresso’.

Ainda que por caminhos tortuosos, a teoria de Darwin com respeito às origens da música teve o mérito de trazer o tema da sexualidade para o centro da investigação musical. Suprimida dos debates acadêmicos de então, as ideias de Darwin sucumbiram ante o darwinismo mais rasteiro daqueles que, em seu próprio nome, ajudaram a enterrá-las. Mais de um século depois, no limiar do novo milênio, um grupo de pesquisadores retomariam as ideias básicas de Darwin sobre a origem da música. Todavia, ainda que consigam dessa vez dissipar o caráter etnocêntrico que tais ideias inspiraram outrora, o vício de origem das formulações darwinistas permaneceu intacto: a marca de um naturalismo subjacente à música continua sendo, a meu ver, o principal empecilho para se entender o fenômeno de sua ligação com a sexualidade.

A ideia de que a ‘musicalidade’ é uma propriedade inata ou um conjunto de aptidões hereditárias observáveis e mensuráveis continua a predominar não apenas no imaginário popular, mas também em boa parte dos estudos e pesquisas relativos à percepção e à psicologia dos ‘fenômenos’ musicais. Podemos observar a influência das teses darwinistas em tais estudos, ainda que a referência direta à questão sexual esteja, em muitos casos, ausente⁵².

Não poderíamos deixar de mencionar aqui, ainda que brevemente, outro campo de estudos voltado às interseções entre música e sexualidade. Refiro-me aos trabalhos que, na esteira dos estudos feministas, surgiram a partir de 1980 e ganharam fôlego na década seguinte, dedicados às representações de gênero na música (Koskoff, 1989; Solie, 1993; Cusick, 1994; Cook e Tsou, 1994; Whiteley, 1997, 2000; McClary, 2002). Embora tais

⁵² Uma compilação representativa de tais pesquisas pode ser encontrada em **The Oxford Handbook of Music Psychology** (Hollan, Cross e Thaut, 2016).

estudos contenham diferenças consideráveis entre si, eles dão um passo importante em direção a uma abordagem não essencialista das relações que se estabelecem entre as práticas musicais e as representações de gênero. Nesse novo campo de estudos, a questão de gênero passa a ser compreendida enquanto construção social e cultural e não como um domínio onde lidamos com categorias fixas de caráter ontológico ou natural. Nesse novo campo, as categorizações de gênero baseadas em oposições dualistas, como macho/fêmea e masculino/feminino, deixam de ser percebidas como propriedades essenciais de um ordenamento biológico cuja expressão se faz sentir nas diversas práticas humanas, para assumirem um caráter identificatório onde o gênero corresponde a um papel socialmente construído e transmitido, inseparável da relação que se estabelece entre os ordenamentos culturais e as posições subjetivas. Isso traz uma nova perspectiva ao tema das possíveis interseções entre música e sexualidade pois, agora, a pergunta passa a ser sobre como as culturas e as sociedades constroem as diferenças de gênero e qual é o papel desempenhado pelas práticas musicais na construção e reificação dessas diferenças ou, ainda, na diluição e subversão das mesmas (Solie, 1993). Iremos retomar essas questões mais adiante. Por ora, queremos apenas indicar o dilema que essa nova vertente se viu obrigada a enfrentar, como apontou Treitler (1993) em seu artigo *Gender and other dualities in music history*, tão bem resumido nas palavras de Solie: “como podemos estar receptivos ao papel real que o gênero e a sexualidade desempenham em música sem nos tornarmos presas dos enganos do determinismo biológico?” (Solie, 1993, p. 16, tradução livre⁵³).

⁵³ how can we become sensitive to the real roles that sexuality and gender plays in music without falling prey to the delusions of biological determinism.

CAPÍTULO 3 – A REGULAÇÃO PELA CULTURA

A natureza totalizante da teoria evolucionista aponta para uma solução na qual a sexualidade humana não poderia, em princípio, ser deixada de fora. Todavia, Darwin se manteve reticente quanto ao papel da seleção sexual nas sociedades modernas, preferindo sempre aludir à sexualidade dos ancestrais humanos, talvez, em parte, por pudor ante o recato exigido numa sociedade vitoriana. Embora demonstre estar consciente do papel dos ‘costumes’ e da moral na sexualidade humana, Darwin afirma que a seleção sexual deve ter desempenhado um papel importante em algumas sociedades civilizadas (Darwin, 2004, p. 517). Os ‘costumes’ são, via de regra, descritos por ele como causa da redução ou impedimento da ação da seleção sexual, como os casamentos comunitários, o “estranho e amplamente disseminado hábito da exogamia”, o infanticídio, os contratos matrimoniais precoces e a escravidão de mulheres, costumes esses fartamente “observados entre os selvagens” (Darwin, 2004, pp. 518-524). A promiscuidade (cujo termo “casamento comunitário” seria apenas um eufemismo, segundo Darwin), tão comum entre os ‘selvagens’, seria, antes, fruto dos costumes, uma vez que, onde quer que prevaleça a seleção sexual, a regra seria a monogamia (estrita ou temporária) ou a poligamia com um macho dominante. Em sua visão, a seleção sexual constituiria o estado natural do homem; estado do qual nos encontraríamos parcialmente afastados por conta dos ‘costumes’. Note-se que, ainda que os primeiros estudos sobre parentesco e regimes de casamento de autores como Morgan (1870), Lubbock (1870) e McLennan (1876) estivessem surgindo (os quais ele, aliás, cita e demonstra conhecer), Darwin parece não atentar para a importância e o impacto que a luz oriunda desse novo campo de pesquisas lançará sobre a questão da sexualidade. Ele não toca na questão da interdição do incesto e não compreende a terminologia relativa ao parentesco e a exogamia como formas de organização altamente desenvolvidas do regime sexual.

3.1 – A sexualidade humana enquanto realidade *sui generis*

Para entendermos como se operam as interseções entre música e sexualidade é preciso que aprofundemos a discussão acerca desta última. A sexualidade humana possui uma particularidade que a situa numa posição *sui generis* com relação aos demais ordenamentos sexuais encontrados na natureza. Enquanto nas demais espécies o comportamento sexual é regulado por fatores naturais, como os que determinam o conjunto de fenômenos característicos do ciclo estral que acompanha o período ovulatório das fêmeas nos mamíferos, a sexualidade humana se organiza, em grande parte, por fatores alheios à natureza.

Na maioria dos mamíferos placentários, o ciclo estral é diretamente influenciado pela incidência de luz (fotoperiodismo). Assim, as estações reprodutivas ocorrem no período do ano de maior incidência luminosa, uma vez que a exposição à luz tem o poder de desencadear nas fêmeas o período do cio. O fotoperiodismo é, portanto, um regulador da atividade sexual. Isto permite aos criadores, por exemplo, sincronizar as atividades reprodutivas dos animais mediante a exposição das fêmeas à luz artificial. Sob o ponto de vista evolutivo, o fotoperiodismo harmoniza o ciclo reprodutivo às estações do ano com maior oferta de alimento. Durante o ciclo estral, período em que ocorre a ovulação, há um aumento agudo do apetite sexual devido a intensa atividade hormonal. Nesse período, a fêmea secreta feromônios e se torna receptiva à cópula. Findo o período estral, cessa a atividade ovariana e, não havendo ovulação, a fêmea rejeita o macho até a chegada do próximo ciclo. A duração dos ciclos varia conforme a espécie. Pode ocorrer o monoestro (quando o ciclo estral ocorre uma vez a cada ano) ou o poliestro (quando ocorre dois ou mais ciclos dentro da estação reprodutiva). Espécies monoestrais em ambientes silvestres frequentemente tornam-se poliestrais quando em cativeiro, devido a fatores como exposição à luz artificial e a uma contínua oferta de alimentos. Percebe-se uma estreita regulação do ciclo reprodutivo na qual os agentes reguladores encontram-se perfeitamente ajustados em cada espécie. Os fenômenos

e comportamentos associados ao ciclo estral são característicos da espécie, havendo escassa margem para variações individuais (Hafez, 1982).

Entre os primatas de grande porte (*Hominoidea*), incluindo os humanos, as fêmeas apresentam ciclos menstruais ao invés de ciclos estrais⁵⁴. Ao contrário do que acontece nas espécies que apresentam ciclos estrais, no ciclo menstrual a união sexual pode ocorrer em qualquer fase do ciclo, não estando limitada ao período ovulatório. No ciclo menstrual as manifestações e alterações comportamentais características do estro se apresentam de forma atenuada sendo, em alguns casos, até mesmo imperceptíveis. Se as pistas olfativas são proeminentes nos ciclos estrais, nos ciclos menstruais a sua existência tem sido discutível, enquanto as pistas cromáticas (como a coloração avermelhada da vulva nas fêmeas dos Primatas do Velho Mundo) assumem maior relevância na indicação do período ovulatório (Kugelmeier, Valle e Monteiro, 2010). Essa condição é compatível com a indicação de que a glândula vomeronasal apresenta presença vestigial entre os grandes primatas.

A glândula Vomeronasal, também conhecida como órgão vomeronasal de Jacobson (OVN) está presente em todos os mamíferos, exceto nos cetáceos aquáticos e sirênios (peixes-boi), nos quais o órgão desapareceu completamente. Entre os primatas o OVN encontra-se bem desenvolvido entre os platirrinos (macacos neotropicais), mas encontra-se reduzido ou ausente nos catarrinos (macacos do Velho Mundo e primatas de grande porte). É sabido que função do OVN está relacionada à comunicação quimiossensorial ligada aos feromônios. Nos mamíferos onde se encontra presente, há evidências de que o sistema vomeronasal desempenha um importante papel no ciclo reprodutivo e no comportamento sexual (Grondona, Emerich e Mahecha, 2006). Nos humanos e nos primatas de grande porte, o OVN se atrofia por volta dos seis meses do estágio embrionário (Borgarelli, 2007) e, mesmo nos casos em que apresenta um vestígio rudimentar após o nascimento (como entre os humanos),

⁵⁴ Segundo Kugelmeier, Valle e Monteiro (2010), o ciclo menstrual é característico da mulher, em grandes primatas, como orangotangos, gorilas e chimpanzés, bem como na maioria dos Primatas do Velho Mundo. O ciclo menstrual também é observado em dois gêneros de primatas neotropicais: *Cebus* e *Sapajus* (Malheiros, 2013).

não apresenta qualquer conexão com o sistema nervoso central (Grondona, Emerich e Mahecha, 2006), indicando que a sua funcionalidade é ausente. Recentemente, alguns estudos foram feitos na busca de evidências que pudessem comprovar a funcionalidade do OVN entre humanos (Keverne, 2004; Bhutta, 2007)⁵⁵. Segundo Borgarelli (2010), estudos realizados na Universidade de Utah teriam detectado presença de atividade elétrica no OVN humano em voluntários submetidos a partículas de feromônios, ainda que os mesmos não pudessem detectá-los conscientemente por meio do olfato. O mesmo autor cita ainda outros estudos que indicam que a resposta quimiossensorial à presença de feromônios poderia estar relacionada a mudanças na duração do ciclo menstrual e do período ovulatório, bem como a padrões de respostas olfativas em seres humanos. Todavia, tais estudos permanecem controversos e as evidências colhidas parecem antes desencorajadoras quanto ao estabelecimento da importância do papel do OVN entre humanos. Ainda que admitamos que fatores bioquímicos desempenhem ação sobre o comportamento sexual humano, sua influência deve ser encarada antes como residual, ou seja, como restos (no sentido matemático do termo) de uma operação que não se realiza completamente. A complexidade da sexualidade humana requer, então, para ser abordada corretamente, uma teoria que não é biológica.

Aliás, a biologia já é claramente insuficiente para explicar a sexualidade dos grandes primatas não humanos. As formas de acasalamento entre os grandes primatas é bastante variada e complexa. Há tipos de acasalamento monogâmico (gibões), poligínico – constituído de um macho e várias fêmeas reprodutoras – (babuíno sagrado, gorilas) e poligâmicos – grupos com múltiplos machos e fêmeas (chimpanzés, bonobos, babuíno verde). O acasalamento poliândrico – constituído de uma fêmea reprodutora e vários machos – não foi descrito entre primatas do Velho Mundo, sendo mais comum entre os primatas neotropicais, em especial nas espécies que apresentam ciclo estral (saguís, micos). Mais importante é assinalar que, em

⁵⁵ Uma revisão bibliográfica desses estudos pode ser encontrada em *Structure and function of the vomeronasal system: an update* (Halpern e Martínez-Marcos, 2003) e também em Borgarelli (2007).

qualquer caso, os sistemas de acasalamento são altamente variáveis, “podendo ocorrer em uma mesma espécie tanto a poliginia, quanto a monogamia ou a poliandria” (Malheiros, 2013, p. 33). Esse alto grau de variabilidade indica que nesses grupos a hierarquia social dos indivíduos tende a ser mais complexa, influenciando no comportamento sexual dos membros, onde o acasalamento depende de uma rede de alianças, subordinações e dominações sociais. Entre os bonobos (*pan paniscus*), também conhecidos como chimpanzés pigmeus, diversas formas de comportamento sexual não copulatórias já foram descritas, incluindo contato genital e interações sexuais entre indivíduos sexualmente imaturos (a partir de um ano de idade), entre animais jovens e adultos, entre duas fêmeas e entre dois machos. Frequentemente tais interações sexuais envolvem contato genital direto (sem a presença de penetração, no caso dos machos) e se manifestam em situações de resoluções de conflito e animosidade (especialmente entre o machos), de iniciação ou aprofundamento de laços afetivos (notadamente entre fêmeas), de brincadeiras entre os sexualmente imaturos e jovens ou entre estes e animais adultos. A interação sexual desempenha também um importante papel social entre grupos. Quando dois grupos se encontram em um local onde há oferta de alimentos (uma árvore repleta de frutos comestíveis, por exemplo), o ‘banquete’ é frequentemente precedido de interações genitais entre os indivíduos dominantes de cada grupo (Hashimoto e Furuichi, 2001). No caso dos bonobos, muitos autores têm apontado que a variação do comportamento sexual individual é também amplamente observada (Enomoto, 1996).

3.2 – Incesto e normatividade sexual

O aumento das pesquisas relacionadas ao comportamento sexual dos grandes primatas, em especial dos chimpanzés e bonobos, parece sustentar a hipótese aventada por Lévi-Strauss ao propor que:

Tudo parece se passar como se os grandes macacos, já capazes de se libertarem de um comportamento específico, não pudessem chegar a estabelecer uma norma num plano novo. O comportamento instintivo perde a nitidez e a precisão que encontramos na maioria dos

mamíferos, mas a diferença é puramente negativa e o domínio abandonado pela natureza permanece sendo um território não-ocupado (Lévi-Strauss, 1982, p. 46).

A constância e a regra são característicos do comportamento instintivo, biologicamente determinado. Por isso Lévi-Strauss vê na ausência de regra (universal) o critério mais seguro para que se possa distinguir entre processos naturais e culturais. É um equívoco procurarmos na natureza a origem das regras culturais, pois estas não possuem o caráter instintivo dos ordenamentos naturais e jamais poderiam ser introduzidas sem a intervenção da linguagem e das tradições culturais.

A constância e a regularidade existem, a bem dizer, tanto na natureza quanto na cultura. Mas na primeira aparecem precisamente no domínio em que na segunda se manifestam mais fracamente e vice-versa. Em um caso, é o domínio da herança biológica; em outro, o da tradição externa. Não se poderia pedir a uma ilusória continuidade entre as duas ordens que explicasse os pontos em que se opõem. Por conseguinte, nenhuma análise real permite apreender o ponto de passagem entre os fatos da natureza e os fatos da cultura, além do mecanismo da articulação deles (Lévi-Strauss, 1982, pp. 46-47).

Ao estabelecer que tudo o que é universal no homem pertence ao ordenamento natural e que o instituto da regra caracteriza aquilo que nele é constituído por intermédio da cultura, Lévi-Strauss chama atenção para o caráter paradoxal da proibição do incesto. A posição paradoxal da interdição do incesto advém do fato de ser este um instituto que se caracteriza por ser uma regra, tendo, portanto, uma origem cultural e, ao mesmo tempo, apresentar a universalidade própria dos processos naturais. A origem cultural da proibição do incesto pode ser facilmente demonstrada pelo fato de os tipos de proibições variarem de acordo com a cultura em questão, mas não há nenhum grupo social em que se encontre ausente. Assim, a interdição do incesto reúne em si mesma a universalidade dos processos instintivos e a disposição arbitrária das instituições culturais, constituindo, portanto, uma regra, “mas uma regra que, única entre todas as regras sociais, possui ao mesmo tempo caráter de universalidade” (Lévi-Strauss, 1982, p. 47). Essa posição singular da proibição do incesto entre as demais regras sociais leva o eminente antropólogo a concebê-la como estando “ao mesmo tempo no limiar da cultura, na cultura, e em certo sentido – conforme tentaremos mostrar – é a própria cultura” (Lévi-Strauss, 1982, p. 50). Trata-se de uma regra cujo caráter

modelar vai muito além de se constituir como exemplaridade para as demais regras sociais. É, antes, o que permite a existência de todas as demais regras culturalmente concebíveis, pois, a partir e por meio dela, se modela um novo ordenamento do mundo propriamente humano. Metaforicamente falando, é como se a partir da interdição do incesto o ‘habitat’ humano passasse a ser a própria cultura ao invés da natureza. Por ser uma condição geral da cultura, a proibição do incesto empresta a esta o princípio formal dos processos naturais – ou seja, a sua universalidade – interpondo-o a fenômenos cujo funcionamento não obedecem às causas da natureza. Dessa maneira, a interdição do incesto institui um vínculo entre os domínios da natureza e da cultura. Todavia, esse vínculo é, segundo Lévi-Strauss, menos uma união do que uma transformação ou (ultra)passagem.

Antes dela, a cultura ainda não está dada. Com ela, a natureza deixa de existir, no homem, como um reino soberano. A proibição do incesto é o processo pelo qual a natureza se ultrapassa a si mesma. Acende a faísca sob a ação na qual se forma uma estrutura de tipo novo, mais complexa, e se superpõe, integrando-as, às estruturas mais simples da vida psíquica, assim como estas se superpõem, integrando-as, às estruturas, mais simples que elas próprias, da vida animal. Realiza, e constitui por si mesma, o advento de uma nova ordem (Lévi-Strauss, 1982, p. 63).

É no âmbito dessa nova ordem que devemos entender as relações entre música e sexualidade – e não pela culminância de processos naturais ou evolutivos como supõem Darwin e os biomusicólogos neodarwinistas.

Após refutar as hipóteses de autores que buscavam explicar a proibição do incesto a partir de fenômenos naturais (Lewis H. Morgan e Sir Henry Maine) ou psicológicos (Westermarck e Havelock Ellis), bem como daqueles que buscavam explicá-la como uma derivação residual da exogamia (McLennan, Spencer, Lubbock e Durkheim), Lévi-Strauss demonstrou a origem social dessa instituição fundadora da cultura. A proibição do incesto não se destina necessariamente a prevenir a união entre parentes consanguíneos, mas entre indivíduos de uma certa categoria, uma vez que a interdição não se exprime sempre em função das regras de parentesco real, “mas têm por objeto sempre os indivíduos que se dirigem uns aos outros empregando certos termos” (Lévi-Strauss, 1982, p. 69). Assim, em

muitos casos a proibição se aplica com relação aos primos diretos (denominados irmãos), mas não aos primos cruzados. Em outros – como os indícios parecem corroborar sua ocorrência em antigas organizações sociais do Japão, Egito, Samoa e Indonésia –, a interdição se aplica à irmã mais nova, mas não à mais velha (Lévi-Strauss, 1982, p. 90). Em muitas culturas, a proibição do incesto atinge um contingente de indivíduos muito mais amplo que os parentes consanguíneos diretos, estendendo-a a todos que, por ocuparem a posição de pais, mães e irmãos possíveis no interior de um mesmo grupo, são designados como tais. A interdição do incesto é, antes de tudo, portanto, um ato de linguagem, instituindo um princípio simbólico por meio do qual irá se organizar a união sexual no interior de uma sociedade.

Considerada em seu aspecto puramente formal, a proibição do incesto, portanto, é apenas a afirmação, pelo grupo, que em matéria de relação entre os sexos *não se pode fazer o que se quer*. O aspecto positivo da interdição consiste em dar início a um começo de organização (Lévi-Strauss, 1982, p. 83).

Embora a interdição do incesto alcance os indivíduos de ambos os gêneros, em última análise, ela se constitui como uma forma de controle sobre a sexualidade feminina. Ou melhor, a proibição do incesto institui uma regulação ao acesso à sexualidade feminina, onde a mulher é tomada pelo valor referencial de um “produto escasso” e, nesse sentido, ela (a proibição) tem o caráter de intervenção. Não qualquer intervenção mas, na expressão de Lévi-Strauss, *a Intervenção*.

a proibição do incesto tem logicamente em primeiro lugar por finalidade “imobilizar” as mulheres no seio da família, a fim de que a divisão delas, ou a competição em torno delas, seja feita no grupo e sob o controle do grupo, e não em regime privado. Este é o único aspecto que examinamos até agora, mas vê-se também que é um aspecto primordial, o único coextensivo à proibição inteira (Lévi-Strauss, 1982, p. 85).

Simultaneamente, ao instituir uma proibição, a interdição do incesto autoriza uma prescrição: fixando uma classe de mulheres inacessíveis, ela pressupõe concomitantemente uma classe de mulheres possíveis. O instituto da proibição não se restringe à pura negatividade; ao introduzir uma dicotomia, instaura também uma positividade.

Considerada como interdição, a proibição do incesto limita-se a afirmar, em um terreno essencial à sobrevivência do grupo, a preeminência do social sobre o natural, do coletivo sobre o individual, da organização sobre o arbitrário. Mas, mesmo nesta altura da análise, a regra aparentemente negativa já engendrou sua inversa, porque toda proibição é ao mesmo tempo, e

sob outra relação, uma prescrição (...). A proibição do uso sexual da filha ou da irmã obriga a dar em casamento a filha ou a irmã a um outro homem e, ao mesmo tempo, cria um direito sobre a filha ou a irmã desse outro homem. Assim, todas as estipulações negativas da proibição têm uma compensação positiva. A proibição equivale a uma obrigação, e a renúncia abre caminho a uma reivindicação (Lévi-Strauss, 1982, pp. 85-91).

Por isso, Lévi-Strauss concebeu a interdição do incesto como fundamentada no sistema mais amplo de obrigações recíprocas. No sistema de trocas instituído pela proibição do incesto, as obrigações recíprocas já não se fiam na coisa em si, mas em uma categoria, uma classe. Não são mulheres que estão sendo permutadas, pois as trocas se baseiam, antes, em uma nomenclatura. A permuta não se dá em termos da mulher A, B ou C pela mulher D, E ou F, mas entre classes de mulheres referidas como mães ou irmãs. Uma vez que esse sistema passa a ser orientado por categorias, a troca simbólica transplanta a troca material; em outras palavras a troca simbólica constitui-se como o real desse sistema. A interdição do incesto institui uma nova realidade, um novo modo de organizar o mundo, que vem a ser o mundo propriamente humano. A transição que ela promove da natureza à cultura não se esgota apenas no fato de ela fundar-se sobre uma nova lógica, independente de fatores naturais – vimos, por exemplo, casos em que a proibição deixa a descoberto relações consanguíneas e se estende a um vasto contingente de pessoas sem qualquer grau de parentesco direto. O alcance dessa transição reside, sobretudo, nas exigências que a complexidade dessa nova realidade simbólica acarretará. É no contexto dessa nova complexidade que as relações entre música e sexualidade devem ser interpretadas.

3.3 – A hipótese freudiana: o complexo de Édipo e o inconsciente

Ao tratar a questão do incesto pelo viés psicanalítico, principalmente em sua obra *Totem e tabu* (1913), Freud introduziu uma nova abordagem no psiquismo relativo à sua proibição. A clínica demonstrara que o primeiro objeto amoroso da criança é a própria mãe e que o investimento libidinal infantil é dirigido primordialmente aos pais e irmãos. Além disso, a análise de pacientes neuróticos mostrou que essa mitologia sexual da criança, conhecida por

complexo de Édipo, continuava a desempenhar, em maior ou menor grau, um papel relevante na vida adulta. O horror ao incesto e suas formas sociais de prevenção refletiriam a própria aversão aos desejos incestuosos originais. Sua proibição constituiria uma forma de defesa contra esses mesmos desejos (Freud, 1996, Vol. XIII, p. 35).

A argumentação de Freud a favor dessa tese inclui todas as proibições conhecidas como tabus. Se o tabu se constitui por uma proibição algo sagrada é por que aquilo que ele proíbe deve ser considerado como que uma tentação irresistível. Em um contexto em que as leis e instituições legais não se encontram formalizadas, o tabu parece exercer um caráter de sanção que previne um ato de desejo contrário à manutenção de um grupo social ou à convivência harmônica entre os indivíduos no interior de um grupo (Freud, 1996, Vol. XIII, pp. 81-82). O caráter coletivo está presente tanto na interdição do incesto quanto na violação do tabu. Em ambos, a punição do transgressor é esperada sob a forma de uma ameaça iminente a abater-se sobre ele. Se a punição esperada não advém, a própria comunidade se apressa em aplicá-la. Em muitos casos, todavia, o caráter coletivo da punição já se torna evidente na própria prescrição do castigo. Entre os Kalapalo, por exemplo, a visão das flautas utilizadas no ritual *Kagutu* é permanentemente vedada às mulheres. Se uma mulher Kalapalo, ainda que não intencionalmente, transgredir o tabu e vir uma dessas flautas, a sanção prescrita é que ela seja submetida ao estupro coletivo por todos os homens da tribo (Basso, 1985, 1989). Segundo Freud, o caráter coletivo da sanção assenta-se no fato de o desejo de transgressão possuir, ele próprio, uma dimensão coletiva.

O que está em questão é o medo do exemplo infeccioso, da tentação a imitar, ou seja, do caráter contagioso do tabu. Se uma só pessoa consegue gratificar o desejo reprimido, o mesmo desejo está fadado a ser despertado em todos os outros membros da comunidade. A fim de sofrer a tentação, o transgressor invejado tem de ser despojado dos frutos de seu empreendimento e o castigo, não raramente, proporcionará àqueles que o executam uma oportunidade de cometer o mesmo ultraje, sob a aparência de um ato de expiação. Na verdade, este é um dos fundamentos do sistema penal humano e baseia-se, sem dúvida corretamente, na pressuposição de que os impulsos proibidos encontram-se presentes tanto no criminoso como na comunidade que se vinga (Freud, 1996, Vol. XIII, pp. 83-84).

Seria preciso, portanto, buscar uma razão social que explicasse tais proibições. Infelizmente, devido ao escopo restrito deste trabalho, nos vemos limitados a condensar a linha argumentativa usada por Freud ao propor a sua teoria, apresentando apenas seus pontos fundamentais.

A solução proposta por Freud tem como premissa um paralelo entre o funcionamento neurótico, o psiquismo infantil e aquilo que ele denomina a mentalidade do ‘homem primitivo’. Aos olhos de Freud esse paralelismo se justificaria na medida em que, nos três casos, haveria a tendência em exacerbar os processos mentais em detrimento da realidade concreta. A clínica psicanalítica havia revelado que os neuróticos e as crianças tendem a supervalorizar os atos psíquicos, resultando em sintomas como o narcisismo intelectual e a onipotência de pensamentos (Freud, 1996, Vol. XIII, p. 100). Os neuróticos obsessivos acreditam que alguma coisa pode acontecer somente pelo fato de assim o terem imaginado. Se pensam na palavra morte ou a leem inadvertidamente em algum lugar, por exemplo, consideram isso como um ‘aviso’ ou uma indicação de sua proximidade na vida real, dando início a um complexo ritual obsessivo para reverter o desfecho inevitável. Por sua vez, mediante o mecanismo da projeção, os paranoicos acreditam firmemente que seus delírios e fantasias são a própria realidade. De modo análogo, é frequente vermos uma criança se sentir amedrontada ou angustiada por uma ameaça que existe apenas em sua fantasia. Para Freud, o animismo e a magia que caracterizariam o pensamento selvagem seriam provas de que a projeção e a onipotência de pensamento constituiriam a base do seu funcionamento. O animismo seria um sistema religioso predominantemente baseado na projeção dos processos psíquicos, considerando-os como propriedades de seres reais (animais ou plantas) ou imaginários (espíritos). De modo análogo, o pensamento mágico acredita poder controlar o mundo mediante processos mentais, caracterizando a onipotência de pensamento observada no narcisismo.

(...) o homem primitivo transpunha as condições estruturais de sua própria mente para o mundo externo; e podemos tentar inverter o processo e colocar de volta na mente humana aquilo que o animismo acredita ser a natureza das coisas.

A técnica do animismo, da magia, revela, da maneira mais clara e inequívoca, uma intenção de impor as leis que regem a vida mental às coisas reais (Freud, 1996, Vol. XIII, p. 101).

A comparação proposta por Freud entre o funcionamento neurótico, o psiquismo infantil e o pensamento selvagem não indica, todavia, que ele os considerasse como um único e mesmo fenômeno. Desde o começo, Freud mostra-se consciente de que o animismo e a magia são construções sociais, enquanto as neuroses são estruturas associativas – no sentido de representarem uma solução individual de satisfação sexual que refugia o sujeito em um mundo de fantasia, afastando-o da influência da sociedade e das instituições coletivamente criadas por ela. Embora apresentem pontos de convergência, as neuroses representariam expressões sintomáticas das pulsões sexuais, enquanto as instituições sociais se originariam da necessidade (Freud fala em instinto) de autopreservação da sociedade.

As neuroses, por um lado, apresentam pontos de concordância notáveis e de longo alcance com as grandes instituições sociais, a arte, a religião e a filosofia. Mas, por outro lado, parecem como se fossem distorções delas. (...) A divergência reduz-se, em última análise, ao fato de as neuroses serem estruturas associativas; esforçam-se por conseguir, por meios particulares, o que na sociedade se efetua através do esforço coletivo. (...) As necessidades sexuais não são capazes de unir os homens da mesma maneira que as exigências da autopreservação (Freud, 1996, Vol. XIII, p. 85).

Freud acredita que a chave para se compreender o advento social das proibições do incesto e dos tabus encontra-se no fato de ambas possuírem uma mesma raiz. Ela se expressa por uma relação intrínseca que ele supõe haver entre o totemismo e a exogamia. Em *Totemism and exogamy*, obra em 4 volumes publicada em 1910, James G. Frazer havia postulado que a exogamia e totemismo são duas instituições sociais independentes e de origens e naturezas distintas, embora tenham se “cruzado e misturado em muitas tribos” (Frazer, *apud* Freud, 1996, Vol. XIII, p. 126). Embora manifeste grande admiração pelas obras de Frazer, as quais cita e demonstra conhecer em profundidade, especialmente *Totemism and exogamy*, Freud discorda de sua conclusão com relação à divergência entre ambas instituições. Nesse particular, sua posição irá se aproximar daquela de Durkheim que, em artigos como *La prohibition de l'inceste et ses origines* (1898), *Sur le totémisme* (1902) e *Sur l'organisation*

matrimoniale des sociétés australiennes (1905), considerou a exogamia como consequência inevitável dos princípios básicos do totemismo (Freud, 1996, Vol. XIII, p. 126). Durkheim havia defendido a ideia de que os tabus relativos aos totens, em especial a proibição de derramar o seu sangue, estaria fadado a envolver a proibição do intercuro sexual entre pares do mesmo totem, forçando, assim, a organização exógama. Seu argumento baseia-se na ideia de que, sendo o totem invariavelmente considerado um ancestral do clã, estando, portanto, a ele ligado por uma relação de consanguinidade, “a proibição contra o derramamento de sangue (em conexão com a defloração e a menstruação) proíbe-o de ter relações sexuais com uma mulher que pertença ao seu totem” (Freud, 1996, Vol. XIII, p.127). A explicação de Freud toma um curso bastante diverso da de Durkheim, todavia⁵⁶.

Considerando a possibilidade de que o totemismo talvez constitua uma fase regular pela qual passariam todas as culturas, Freud parte do princípio de que as duas proibições fundamentais do totemismo são contra matar o totem e contra manter relações sexuais com um membro do mesmo clã totêmico (Freud, 1996, Vol. XIII, p. 115). Uma vez que o totemismo se fundamenta na crença de que o totem representa o ancestral comum ou pai primevo de todos os membros do clã, suas duas proibições centrais – argumenta Freud – coincidem “com os dois crimes de Édipo, que matou o pai e casou com a mãe, assim como os dois desejos primários das crianças” (Freud, 1996, Vol. XIII, p.137). Portanto, Freud conclui,

Se essa equação for algo mais que um enganador truque de sorte, deverá capacitar-nos a lançar luz sobre a origem do totemismo num passado inconcebivelmente remoto. Em outras palavras, nos permitirá provar que o sistema totêmico (...) é um produto das condições em jogo no complexo de Édipo (Freud, 1996, Vol. XIII, p. 137).

A universalidade dessa formulação se justificaria, segundo Freud, pelo fato de ela estar na raiz de toda religião, constituindo, por assim dizer, a base de toda sanção moral. Em todas as organizações totêmicas é possível observar que a proibição contra matar o totem se faz

⁵⁶ A hipótese de Durkheim foi contestada por Frazer, para quem o clã totêmico era uma organização totalmente diferente do clã exógamo (ver nota de rodapé em Freud, 1996, Vol. XIII, p. 127). A mesma hipótese será posteriormente refutada por Lévi-Strauss em *As relações elementares do parentesco* (ver Lévi-Strauss, 1982, 58-61).

acompanhar do advento cerimonial no qual a ingestão ritual de sua carne constitui uma forma de reforçar a aliança entre o clã e totem. Fenômeno presente em virtualmente todas as religiões, o sacrifício (e a oferenda – uma de suas variações) constituiria uma transformação posterior desta característica do totemismo. O totemismo seria não apenas a forma elementar de todas as religiões, mas do próprio sentimento do sagrado. Freud irá elaborar a sua hipótese reunindo a interpretação psicanalítica do totemismo e a teoria de Darwin com respeito ao estado primitivo da sociedade mediante o advento daquilo que designou como refeição totêmica (Freud, 1996, Vol. XIII, p.145).

Ainda que se mostre consciente das dificuldades inerentes a esse passo, Freud chega mesmo a propor que o assassinato do pai primevo tenha, para além da perspectiva simbólica, ocorrido de fato – em termos históricos. Partindo da observação que Darwin usara para afastar o estado de promiscuidade como a regra ou o estado natural do acasalamento entre os primatas superiores (ver p. 93, acima), Freud postula que o assassinato do pai possa ter ocorrido a partir da revolta coletiva dos machos mais jovens contra aquele que os impedia o acesso às fêmeas do grupo. A passagem referida por Freud está em *A origem do homem*.

Daí podermos concluir, com base no que conhecemos sobre o ciúme de todos os quadrúpedes machos, dotados, como muitos deles o são, de armas especiais para combater seus rivais, que o intercuro sexual promíscuo em um estado natural é extremamente improvável (...) Por conseguinte, se recuarmos bastante no tempo, é bastante improvável que os homens e mulheres primitivos vivessem promiscuamente. A julgar pelos hábitos sociais que atualmente prevalecem entre a humanidade, e pela generalizada poligamia adotada pelas tribos mais selvagens, o mais provável é que o homem primitivo originalmente vivesse em pequenas comunidades, cada qual com tantas mulheres quantas pudesse sustentar e conseguir, defendendo-as ciumentamente contra o assédio de qualquer outro homem. Ou então viveria como único macho rodeado por várias mulheres, à semelhança do gorila, já que é voz geral entre os nativos que, entre esses símios “apenas um macho adulto é visto no bando. Quando os jovens crescem, surge uma disputa pela chefia, e o mais forte, depois de matar ou expulsar os outros, se estabelece como chefe da comunidade”. Os machos mais novos, sendo expulsos do grupo e tendo que vagar à esmo, ao mesmo tempo em que se empenhavam em conseguir companheiras, evitavam cruzar com fêmeas de parentesco muito próximo (Darwin, 2004, pp. 520-521).

Como vimos, o conhecimento acerca das formas de interação sexual em diversas espécies de primatas se ampliou consideravelmente desde Darwin. Embora o acasalamento poligínico seja predominante entre os gorilas, como descreve Darwin, a poligamia (que se aproxima daquilo

que Darwin denomina por promiscuidade) prevalece entre os chimpanzés e bonobos, espécies geneticamente muito mais próximas da espécie humana. Com respeito a este ponto, a hipótese de Freud apresenta um problema muito mais crucial do que o simples fato de estar assentada sobre um conhecimento incipiente da sexualidade dos primatas superiores. Tal problema reside no fato de que, na hipótese freudiana, se repararmos bem, as forças atuantes no *complexo de Édipo* aparecem tanto como causa quanto consequência do processo, apresentando uma contradição insanável, já que algo não pode ser, ao mesmo tempo, causa e consequência de um fenômeno.

Como Freud mesmo ressalta,

Naturalmente, não há lugar para os primórdios do totemismo na horda primeva de Darwin. Tudo o que aí encontramos é um pai violento e ciumento que guarda todas as fêmeas para si próprio e expulsa os filhos à medida que crescem. Esse estado primitivo da sociedade nunca foi objeto de observação. O tipo mais primitivo de organização que realmente encontramos – que ainda se acha em vigor, até os dias de hoje, em certas tribos – consiste em grupos de machos; esses grupos são compostos de membros com direitos iguais e estão sujeitos às restrições do sistema totêmico, inclusive a herança através da mãe. Poderia essa forma de organização ter-se desenvolvido a partir da outra? E, se assim foi, ao longo de que linhas? (Freud, 1996, Vol. XIII, p. 145).

Trata-se de entender como se dá a passagem de uma organização natural, baseada no princípio da força (cujo modelo adotado é a organização social dos gorilas), para uma organização social complexa, regulada por princípios tais como direitos, restrições e linhagem. O elemento que teria permitido essa transição seria a refeição totêmica. Os argumentos de Freud podem ser resumidos na seguinte sequência de eventos⁵⁷:

1. Um dia, os irmãos expulsos da horda primeva decidiram se unir e retornaram para matar e devorar o pai, colocando um fim à horda patriarcal.
2. Após eliminar o obstáculo aos seus anseios de poder e satisfação sexual, o ato de devorar o pai permitiu uma maior identificação de cada indivíduo do grupo com ele.
3. A tentativa individual de ocupar o lugar do pai, retornando à organização anterior, foi impedida pelo conjunto dos demais.

⁵⁷ Para um acompanhamento detalhado da linha argumentativa de Freud, ver **Totem e Tabu**, 1996, Vol. XIII, pp. 137-149.

4. Com o tempo, aplacado o ódio pela eliminação do pai – temido e admirado por todos – , a afeição recalcada pelo pai se manifesta na forma de um sentimento de culpa e remorso coletivo.
5. A culpa é expiada mediante a introdução das duas leis totêmicas, a saber, a proibição de matar o totem – o substituto do pai – e a renúncia às mulheres do clã – motivo pelo qual o pai havia sido assassinado.

Vemos que a refeição totêmica é o ato mediante o qual o processo de identificação com o pai é consumado. O pai constituía-se como modelo para todos os membros do grupo, os quais, pelo ato de antropofagia ritual, “realizavam a identificação com ele, cada um deles adquirindo uma parte de sua força” (Freud, 1996, Vol. XIII, p. 170). Vale lembrar que a antropofagia, em contextos em que o canibalismo é praticado, frequentemente traz como justificativa a incorporação das qualidades do inimigo mediante a ingestão da sua carne (Castro, 2002). Como mencionei anteriormente, Freud acreditava que a refeição totêmica encontra-se na base de toda religião sacrificial em que o animal sacrificado é ofertado e/ou ingerido – fazendo alusão direta à prática da comunhão cristã, na qual o elemento sacrificial, isto é o próprio Cristo (*Agnus Dei*), é ingerido simbolicamente através do pão e do vinho (seu corpo e seu sangue). É preciso ressaltar que a posição que Freud confere ao advento da refeição totêmica vai ainda além, constituindo, também, a origem das sanções morais e da própria vida em sociedade.

A refeição totêmica, que é talvez o mais antigo festival da humanidade, seria assim uma repetição, e uma comemoração desse ato memorável e criminoso, que foi o começo de tantas coisas: da organização social, das restrições morais e da religião.

A fim de que estas últimas conseqüências possam parecer plausíveis, deixando suas premissas de lado, precisamos apenas supor que a tumultuosa malta de irmãos estava cheia dos mesmos sentimentos contraditórios que podemos perceber em ação nos complexos-pai ambivalentes de nossos filhos e de nossos pacientes neuróticos. (Freud, 1996, Vol. XIII, p. 145).

Percebemos que, na visão apresentada por Freud em *Totem e tabu*, os fatores cruciais do *complexo de Édipo* (o desejo pela mãe, a hostilidade pelo pai que interdita os anseios sexuais do filho e os sentimentos ambivalentes com relação ao pai) encontram-se atuantes

desde um estágio anterior ao advento da cultura – referido como horda primeva. Nesse sentido, Freud parece considerar os fatores atuantes no *complexo de Édipo* como que pertencentes a um estado natural, ou seja, forças naturais que já se encontrariam atuantes de forma independente da cultura, sendo, inclusive, preexistentes a ela. O incesto ganha portanto uma dimensão natural nesse estágio da teoria freudiana, à medida que haveria por parte da cria um ‘desejo’ natural de unir-se sexualmente à mãe. A própria interdição do incesto remontaria, igualmente, a uma origem natural, uma vez que teria por base o ciúme do pai primevo que impediria a satisfação dos anseios sexuais dos irmãos expulsando-os do grupo familiar. Dando curso à interpretação aventada por Freud, até mesmo a exogamia poderia encontrar uma origem na natureza, a partir da expulsão da “malta de irmãos” da comunidade familiar pelo pai ciumento, obrigando-os a procurar interagir sexualmente com as fêmeas de um outro grupo. Segundo Freud, o elemento chave da transição entre natureza e cultura não se encontra nas forças atuantes no *complexo de Édipo*, desde sempre presentes. Por isso, ele irá propor o processo de identificação (com o pai), mediante o banquete totêmico, como o elemento fulcral dessa transição. Para Freud, é por meio da identificação com o pai assassinado que advém o sentimento de culpa filial que se transforma em remorso coletivo sentido pelo grupo.

Após terem-se livrado dele, satisfeito o ódio e posto em prática os desejos de identificarem-se com ele, a afeição que todo esse tempo tinha sido recalcada estava fadada a fazer-se sentir e assim o fez sob a forma de remorso. Um sentimento de culpa surgiu, o qual, nesse caso, coincidia com o remorso sentido por todo o grupo. (...) Criaram assim, do sentimento de culpa filial, os dois tabus fundamentais do totemismo, que, por essa própria razão, corresponderam inevitavelmente aos dois desejos reprimidos do complexo de Édipo. Quem quer que infringisse esse tabus tornava-se culpado dos dois únicos crimes pelos quais a sociedade primitiva se interessava (Freud, 1996, Vol. XIII, pp. 146-147).

O banquete totêmico é o elemento condutor do estado da natureza à cultura. Com ele, a identificação com o pai assassinado é posta em curso, instituindo, por meio da culpa resultante, a proibição de matar o totem – o seu substituto simbólico. O ato real do pai assassinado e devorado converte-se em ato simbólico na forma de lei contra o ato real realizado e continuamente rememorado através da refeição totêmica. Os desejos incestuosos e

parricida presentes no estado da natureza são refreados pela proibição do incesto e a proibição simbólica de matar o pai ancestral representado pelo totem no estado da cultura. Segundo Freud, esse conjunto de elementos estaria na raiz social da interdição do incesto e nas proibições dos tabus.

Freud deixa intocada a questão sobre como o ato do comer a carne do pai desencadearia o processo de identificação. Também não fica claro o caminho pelo qual o sentimento de culpa filial se converteria em remorso coletivo. Há saltos epistemológicos consideráveis na argumentação de Freud que deixa imensas lacunas na condução das etapas que conduzem às suas conclusões. Mas há pontos ainda mais obscuros na teoria antropológica do genial fundador da psicanálise. Dentre eles, chamo atenção para que o próprio conceito de pai é uma criação social. Ora, dois gorilas que disputam a supremacia pelo domínio do grupo não o fazem, salvo aos olhos humanos, como pai e filho, ainda que ‘biologicamente’ o sejam. Fazem-no na condição de dois machos rivais, ignorando completamente os laços filiais ou paternos, quer pelo sentimento correspondente, quer pela noção de descendência. Ainda que, embora incomuns, o assassinato e a emboscada tenham sido observados entre os chimpanzés (Goodall, 1991) – o único animal além do homem capaz de matar sem ser movido pela necessidade de se defender ou alimentar –, eles não o fazem em termos de parricídio ou fratricídio, nem apresentam qualquer culpa por fazê-los. Tampouco o intercuro sexual entre membros ‘consanguíneos’ se dá entre mãe e filhos, ou entre irmãos, mas entre um macho e uma fêmea ou entre indivíduos que não partilham qualquer noção de parentesco. Conceitos como os de pai, mãe, irmãos ou parentes são, como vimos, instituições sociais de classificação e sua existência depende necessariamente da linguagem. Noções como a de consanguinidade e descendência biológica só fazem sentido em um contexto social específico – são conceitos e não propriedades das coisas. Em suma, não são apenas os instintos naturais

que perduram na vida social na teoria freudiana. Ela exige, em reverso, que institutos sociais preexistam no estado da natureza.

3.4 – Lévi-Strauss e o inconsciente enquanto estrutura

Lévi-Strauss procurará resolver o paradoxo da posição freudiana propondo a primazia do simbólico na marcha do desejo. Em *As estruturas elementares do parentesco* (1982), vemos Lévi-Strauss demonstrar a sua admiração por *Totem e tabu*, ao mesmo tempo em que lamenta o fato de Freud não ter levado o seu raciocínio às últimas consequências teóricas que a adoção de seus argumentos parecia indicar.

A este respeito a obra de Freud oferece um exemplo e uma lição. A partir do momento em que se pretendia explicar certos traços atuais do espírito humano por um acontecimento ao mesmo tempo historicamente certo e logicamente necessário, era permitido e mesmo prescrito, tentar reconstituir, escrupulosamente a sequência dos fatos. O malogro de *Totem e Tabu*, longe de ser inerente ao propósito do autor, prende-se mais à hesitação que o impediu de se prevalecer até o fim das consequências implicadas nas suas premissas. Era preciso ter visto que fenômenos que se referem à estrutura mais fundamental do espírito humano não teriam podido aparecer de uma vez por todas. Repetem-se inteiramente no interior de cada consciência e a explicação de que dependem pertence a uma ordem que transcende ao mesmo tempo as sucessões históricas e as correlações do presente. A ontogênese não reproduz a filogênese, ou o contrário. As duas hipóteses conduzem às mesmas contradições (Lévi-Strauss, 1982, p. 531).

Ou seja, os fenômenos que aparecem atrelados à estrutura do espírito humano e que Freud identifica com as forças operantes no complexo de Édipo não estavam lá, desde sempre presentes, nesse passado mítico criado por Freud. Elas surgem exatamente a partir da intervenção simbólica que opera a proibição. A partir da lei que interdita o incesto é que se origina o desejo de transgredi-la. A persistência duradoura e universal desse desejo, bem como o seu poder de modelar o espírito, advém do fato de que “os atos por ele evocados nunca terem sido cometidos, porque a cultura sempre e em toda parte se opôs a isso” (Lévi-Strauss, 1982, p. 532). A posição de Lévi-Strauss opera uma mudança importante no paradigma freudiano. Se em *Totem e tabu*, Freud articula a noção de desejo como uma transformação à noção de instinto, com Lévi-Strauss há uma separação radical entre instinto e desejo – tomando este último como consequência do corte operado pela interdição simbólica. Em outras palavras, se a leitura da posição freudiana em *Totem e tabu* parece sugerir que o

desejo é uma transformação do instinto pela inscrição na cultura, com Lévi-Strauss a cultura surge como causa do desejo. A proibição do incesto – advento inaugural da cultura –, ao criar uma classe de objetos sexuais inacessíveis, mas, ao mesmo tempo, íntimos e presentes, cria as condições para que tais objetos sejam fixados como objetos do desejo. O desejo é por definição desejo daquilo que não posso ter, que me foi negado. Por isso, Lévi-Strauss vai conceber o desejo como transgressão, isto é, transgressão à norma.

As satisfações simbólicas nas quais, segundo Freud, se expande o sentimento do incesto não constituem, portanto, a comemoração de um acontecimento. São outra coisa e, mais do que isso, são a expressão permanente do desejo de desordem, ou antes, de contra-ordem (Lévi-Strauss, 1982, p. 532).

Ao imaginar uma continuidade na transição das forças edípicas desde a natureza até a cultura, Freud cometeu o mesmo erro de Darwin quando este imaginou uma continuidade filogenética e funcional da música nessa mesma travessia. Sem negar a existência das pulsões e dos sentimentos – que Freud colocava no centro do processo –, Lévi-Strauss questionou-lhes a primazia ao perceber que as mesmas “irrompem num cenário já construído, arquitetado por imposições mentais” (Lévi-Strauss, 1987, p. 249.). Em outras palavras, as pulsões e os sentimentos encontram uma estrutura simbólica já construída que, desde sempre, interpõe barreiras à sua satisfação (na forma de constrangimentos mentais), não lhes restando, senão, refluírem pelos ‘desvãos’ e ‘canais’ dessa mesma estrutura.

Em *Antropologia estrutural* (1975), no conhecido capítulo *A eficácia simbólica*, em que compara a cura xamânica com a da terapia psicanalítica, a posição de Lévi-Strauss vai consolidar a radicalidade da dimensão simbólica fazendo-a praticamente equivaler ao inconsciente freudiano, acrescentando uma pequena mas fundamental diferença. Enquanto o último expressava-se apenas enquanto singularidade do sujeito (ou sintoma), o primeiro se expressa como posição numa estrutura pré-existente. Assim,

o poder traumatizante de qualquer situação não pode resultar de suas características intrínsecas, mas sim da capacidade de certos eventos, surgidos num contexto psicológico, histórico e social apropriado, de induzir uma cristalização afetiva que se realiza no molde de uma estrutura preexistente. Em relação ao evento ou à anedota, essas estruturas – ou, mais exatamente, essas leis de estrutura – são realmente atemporais. No psicopata, toda a vida

psíquica e todas as experiências posteriores se organizam em função de uma estrutura exclusiva ou predominante, sob a ação catalisadora do mito inicial, mas essa estrutura, bem como as outras que, nele, são relegadas a um lugar subordinado, podem ser encontradas no indivíduo normal, primitivo ou civilizado. O conjunto dessas estruturas formaria o que chamamos de inconsciente. Veríamos assim esvanecer-se a última diferença entre a teoria do xamanismo e a da psicanálise (Lévi-Strauss, 1975, p. 218).

A posição estruturalista frente ao inconsciente, certamente impactada pela crescente influência da linguística no pensamento de Lévi-Strauss, a partir de então, adquire um novo alcance. Para além do inconsciente enquanto recalçado, enquanto trauma submetido ao processo do recalçamento, em torno do qual gira incansavelmente a psique do sujeito, surge a noção de inconsciente enquanto estrutura (psicológica, histórica, social, linguística). É a pré-existência dessa estrutura que, ao mesmo tempo que induz ao trauma (fazendo com que o indivíduo experimente os “constrangimentos mentais” enquanto “mito vivido”), torna possível o valor terapêutico da psicanálise e da cura xamânica. Daí a necessidade de Lévi-Strauss em reforçar dois ‘tipos’ de inconsciente. Um que é o conjunto dos traumas, reminiscências, fantasias e sintomas que o sujeito carrega em sua individualidade, os quais, embora inacessíveis à consciência, compõem a sua temporalidade singular (que Lévi-Strauss vai chamar de subconsciente). O outro – o inconsciente propriamente dito – sendo aquilo que resulta do conjunto das leis estruturais (as quais, por transcenderem a temporalidade do sujeito, são atemporais) introduzida pelo que Lévi-Strauss identifica como a função simbólica.

O inconsciente deixa de ser o inefável refúgio das particularidades individuais, o repositório de uma história única, que faz de cada um de nós um ser insubstituível. Reduz-se a um termo com o qual designamos uma função, a função simbólica, especificamente humana sem dúvida, mas que em todos os homens se exerce segundo as mesmas leis. Que na verdade se reduz ao conjunto dessas leis (Lévi-Strauss, 1975, p. 219).

Vemos que, em oposição ao conteudismo imagético com que caracteriza o subconsciente, Lévi-Strauss justapõe um inconsciente puramente formal que se caracteriza por fornecer a estrutura mediante a qual a multiplicidade do primeiro irá se organizar em discurso. Esse inconsciente que se caracteriza pelas leis estruturais da função simbólica é comum à própria humanidade, todavia é preciso tomar cuidado para não supormos aí um paralelismo à noção

jungiana de inconsciente coletivo, uma vez que o primeiro, embora organize a experiência, permanece alheio ou ‘exterior’ a toda e qualquer forma de representação.

O inconsciente, ao contrário, é sempre vazio. Ou, mais precisamente, é tão alheio às imagens quanto o estômago aos alimentos que o atravessam. Órgão de função específica, limita-se a impor leis estruturais, que lhe esgotam a realidade, a elementos esparsos que lhe vêm de fora – pulsões, emoções, representações, lembranças. Poder-se-ia dizer, portanto, que o subconsciente é o léxico individual no qual cada um de nós acumula o vocabulário de sua história pessoal, mas que tal vocabulário só adquire sentido, tanto para nós mesmos quanto para os outros, na medida em que o inconsciente o organiza de acordo com suas leis, fazendo dele, assim, um discurso. Como essas leis são as mesmas, em todas as ocasiões em que ele exerce sua atividade, e para todos os indivíduos, o problema colocado no parágrafo anterior pode ser facilmente resolvido. O vocabulário importa menos do que a estrutura. O mito, quer seja recriado pelo sujeito ou tomado da tradição, só tira de suas fontes, individual ou coletiva (entre as quais interpenetrações e trocas se produzem constantemente), o material de imagens com que opera. A estrutura permanece a mesma, e é por ela que a função simbólica se realiza (Lévi-Strauss, 1975, p. 219).

Ainda que permaneçam questionáveis algumas interpretações que Lévi-Strauss faz dos conceitos freudianos (como o reducionismo operado à noção de sugestão que o permite aproximar a técnica do xamã à do psicanalista), o modelo de inconsciente enquanto função simbólica por ele proposto não só é compatível com o inconsciente freudiano como parece aprofundar algumas de suas principais características formais, presentes desde a famosa obra *A interpretação dos sonhos*, tais como os mecanismos de condensação e deslocamento observados no trabalho onírico.

Isolando as suas qualidades estruturais, Lévi-Strauss concebe o inconsciente como uma força ou instância organizadora da experiência, cuja ‘operação’ se dá pelo estabelecimento de um sistema de leis gerais, análogo ao da fonologia, ou seja, um sistema formal de oposições distintas (Trubetzkoy, 1969; Jakobson, Fant e Halle, 1952). Comparando o impacto que o advento da fonologia causou em relação às ciências sociais ao papel renovador que a física nuclear desempenhou no conjunto das ciências exatas, Lévi-Strauss explicita, no capítulo *A análise estrutural em lingüística e antropologia*, a dívida que a análise dos sistemas de parentesco mantém com os princípios da fonologia.

No estudo dos problemas de parentesco (e certamente também no estudo de outros problemas), os sociólogos se vêem numa situação formalmente análoga à dos lingüistas fonólogos: como os fonemas, os termos de parentesco são elementos de significação; como eles, só adquirem essa significação se integrados em sistemas; os ‘sistemas de parentesco’, assim como os ‘sistemas fonológicos’, são elaborados pelo espírito no estágio do pensamento inconsciente; e

finalmente, a recorrência, em regiões afastadas do mundo e em sociedades profundamente diferentes, de formas de parentesco, regras de casamento e atitudes igualmente prescritas entre certos tipos de parentes etc., leva a crer que, num caso como no outro, os fenômenos observáveis resultam da operação de leis gerais, mas ocultas. O problema pode, portanto, ser formulado do seguinte modo: numa outra ordem de realidade, os fenômenos de parentesco são fenômenos do mesmo tipo que os fenômenos lingüísticos (Lévi-Strauss, 1975, p. 46).

Ao afirmar que os fenômenos de parentesco e os fenômenos lingüísticos têm a mesma ‘natureza’ simbólica e operam segundo as mesmas leis inconscientes, Lévi-Strauss aprofunda a noção de que os sistemas sociais são construções simbólicas tão arbitrárias (no sentido de não necessárias) quanto os sistemas fonológicos. Mas o que garantiria que, constituindo sistemas arbitrários, esses sistemas possam ser mutuamente traduzíveis? É exatamente o fato de os sistemas lingüísticos (e sociais) serem formados por valores relativos – devido ao caráter não absoluto dos sistemas arbitrários – que faz com que possam ser continuamente reinterpretados em novas reconfigurações polissêmicas. O que garante que o etnólogo possa interpretar os fatos sociais que observa é o fato de que tanto ele como os agentes sociais por ele observados encontram-se sob mesma condição de estarem submetidos à função simbólica. Ou seja, o que caracteriza o signo lingüístico é que ele não possui um valor em si, mas só pode ser definido em relação a outros signos. É exatamente essa condição de serem sistemas arbitrários de representação permanentemente referidos a um código que faz com que os sistemas sociais, assim como os sistemas lingüísticos, possam ser mutuamente traduzíveis – embora essa tradutibilidade seja sempre provisória e incompleta. Neste sentido, a introdução do inconsciente no campo da Antropologia, enquanto estrutura que articula a função simbólica, representa o passo necessário para que a antítese entre sujeito e objeto possa dar lugar a um processo interpretativo. Em outras palavras, o que garante que a investigação e a análise feita por parte do etnólogo possa estabelecer uma base comum com o funcionamento simbólico do grupo ou da sociedade pesquisada é o fato de ambos estarem submetidos às mesmas leis inconscientes. Assim, o processo de objetivação (parcial e incompleto) efetivado pelo etnólogo obedece às mesmas leis inconscientes dos processos de subjetivação

encontrados na cultura. Lévi-Strauss explicita o seu ponto de vista em sua *Introdução à obra de Marcel Mauss* ao afirmar que o trabalho etnográfico seria impossível

se oposição entre mim e outrem não pudesse ser superada num terreno, que é também aquele onde o objetivo e o subjetivo se encontram: referimo-nos ao inconsciente. De um lado, com efeito, as leis da atividade inconsciente estão sempre fora da apreensão subjetiva (podemos tomar consciência delas, mas como objeto); e de outro, no entanto, são elas que determinam as modalidades dessa apreensão (Lévi-Strauss, 2003, pp. 27-28).

Por isso, o inconsciente é apontado por Lévi-Strauss como “sempre vazio”, pois ele é apenas o lugar de replicação infinita das leis estruturais da função simbólica, operando, metaforicamente falando, a ‘sintaxe’ das representações e não o seu ‘conteúdo semântico’. Para Lévi-Strauss, essa ‘sintaxe’ das formações do inconsciente se expressa na forma de leis estruturais, comuns a todos indivíduos e, portanto, universais – embora ocultas, posto que inconscientes. As formações do inconsciente ou, nas palavras de Lévi-Strauss, as leis da atividade inconsciente, por serem inconscientes, não podem ser apreendidas imediatamente pelo sujeito e, por situarem-se fora do alcance da apreensão subjetiva, somente podem tornar-se conscientes enquanto objetos. Todavia, ressalta Lévi-Strauss, são essas leis, essas formações do inconsciente que determinam os modos pelos quais toda e qualquer apreensão possa se dar no âmbito da função simbólica.

3.5 – A síntese lacaniana

Caberá a Jacques Lacan conduzir a síntese entre o Inconsciente freudiano e a crítica estruturalista. O retorno a Freud operado por Lacan parte da atualização da metáfora freudiana de forma a aproximá-la das formulações da linguística estruturalista. O pensamento de Lévi-Strauss exercerá uma profunda influência nesse processo⁵⁸.

Aliás, não é apenas de nós que vêm as críticas merecidas pelas idéias de pensamento primitivo, pensamento mágico, ou mesmo as de pensamento vivido, cuja novidade saúdo aqui. É um etnógrafo como o Sr. Claude Lévi-Strauss, que as articula de modo definitivo no capítulo intitulado “A ilusão arcaica”, em seu grande livro, ilustra-as sem dificuldade com este

⁵⁸ Ver Sales (2015), O funcionamento do simbólico segundo Lévi-Strauss e sua aplicação, por Lacan, ao sofrimento neurótico.

comentário: que, para os adultos das sociedades primitivas, seus próprios filhos parecem participar das formas mentais que caracterizam para eles o homem civilizado. Recorramos, pois, para compreender nossa experiência, aos conceitos que nela se formaram – a identificação, por exemplo –, e, se tivermos que buscar apoio noutra ciência, que seja na linguística, na idéia de fonema, por exemplo, promovida pelo Sr. Roman Jakobson, uma vez que a linguagem mais determina a psicologia do que a psicologia a explica (Lacan, 2003, p. 133).

Freud já havia se dedicado à aproximação com o campo da linguística, especialmente em obras como *Sobre a psicologia da vida cotidiana* (1901), onde trata dos lapsos de linguagem, *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905) e *A significação antitética das palavras primitivas* (1910). Mas será sob a influência do pensamento de Lévi-Strauss que Lacan irá atentar para a necessidade de reconduzir a psicanálise para aquilo que ele entendia ser o seu campo de observação: o domínio simbólico e os atos de linguagem – para tal, aproximando-a do pensamento da linguística estrutural.

Reconduzir a psicanálise para o campo da fala era também uma tomada de posição política naquele momento, contra uma vertente da psicanálise, principalmente nos EUA, cada vez mais voltada para um modelo instintual do aparelho psíquico e uma clínica orientada para a adaptabilidade do sujeito ao seu contexto social (Lacan, 1988, pp. 106-110). Retomando a crítica estruturalista contra o “obscurantismo” daqueles que não distinguem “o inconsciente do instinto, ou como eles dizem do instintual”, tomando-o como se fora a porção arcaica ou primitiva dos fenômenos psíquicos “numa ilusão decisivamente denunciada por Claude Lévi-Strauss”, Jacques Lacan irá aprofundar a ideia levistraussiana do inconsciente enquanto função simbólica, fazendo desta o axioma de seu retorno à Freud (Lacan, 1988, p. 315). Talvez o conceito lacaniano mais característico desse percurso seja aquele no qual se afirma que “o inconsciente se estrutura como linguagem”, o qual reverbera em toda a sua obra⁵⁹.

Esse processo que chamei de atualização da metáfora freudiana operada por Lacan, a partir da crítica estruturalista e de sua leitura particular das obras de F. Saussure e R.

⁵⁹ Sobre as formulações do inconsciente lacaniano ser estruturado como linguagem, ver, por exemplo, **Outros escritos** (2003, p. 228). Ver, também, **O seminário, livro 3: as psicoses** (1997); **O seminário, livro 4: a relação de objeto** (1995) e **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise** (2008).

Jakobson, coloca em destaque a primazia do significante no trabalho inconsciente, condensada na ‘fórmula’ S/s (significante sobre significado). A primazia do significante como elemento estruturador do inconsciente se justifica pelo fato de o recalçamento atuar sobre o (e por meio do) significante, uma vez que, como Freud já havia demonstrado, os afetos não podem ser recalçados, mas apenas deslocados. Por isso o inconsciente ser estruturado a partir da linguagem, pois todo o processo do recalçamento, da castração (simbólica) e da passagem pelo Édipo, se dá, ou melhor, se constitui enquanto operação de linguagem. Como assinalou Lacan, “o inconsciente não é o primordial, nem o instintual, e de elementar ele conhece apenas os elementos do significante” (Lacan, 1988, p. 253). Assim como Lévi-Strauss já o havia pressentido, ao perceber que a lei da interdição do incesto operava um corte simbólico na regulação da sexualidade, é a partir da função simbólica que se inaugura a dialética do desejo no homem. Todavia, para Lacan, o inconsciente não será apenas o “órgão de função específica”, que “limita-se a impor leis estruturais, que lhe esgotam a realidade, a elementos esparsos que lhe vêm de fora – pulsões, emoções, representações, lembranças”, como supunha Lévi-Strauss (1975, p. 219). Embora ele permaneça sempre vazio (Lacan recorre à noção de hiância, fenda ou furo), o inconsciente não se confunde com a função simbólica – não toda. Ele é, antes, o efeito da função simbólica – especialmente naquilo que ela se revela como lei, constringendo e reprimindo as pulsões – na constituição do sujeito. Ou seja, o inconsciente se estrutura a partir da linguagem ou da função simbólica, mas, sobretudo, daquilo que na linguagem se situa como significante recalçado e o peso daquilo que na linguagem se recalca incide sempre sobre o que se encontra investido de libido. Se a imagem do inconsciente enquanto ‘vazio’ ainda pode subsistir, sua qualidade se altera. Ele já não é apenas o vazio da estrutura que sustenta com suas leis a função simbólica. Esse vazio carrega consigo a imagem da falta, daquilo que foi suprimido pela função da lei na cadeia significante e exige, com a avidez dos famintos, o seu retorno. O desejo surge como as peripécias com que o sujeito se vê

às voltas para cozer ou saturar esse vazio. Todavia, sendo esse vazio estrutural, constituinte do sujeito falante, ele não pode nunca ser suprimido, restando ao sujeito alinhavar em torno dele as bordaduras do seu desejo. Sendo essa falta estruturante na constituição do sujeito, este se vê fadado a buscar em outro lugar aquilo que lhe falta, fazendo com que ele se coloque sempre como que descentrado em relação àquilo que ele considera ser o seu próprio desejo, repetindo, qual Sísifo, o infatigável trajeto entre o seu desejo e a sua incompletude.

O desejo é propriamente a paixão do significante, isto é, o efeito do significante sobre o animal que ele marca e cuja prática da linguagem faz surgir um sujeito – um sujeito não simplesmente descentrado, mas fadado a só se sustentar num significante que se repete, isto é, como dividido (Lacan, 1998, p. 228).

A síntese lacaniana restitui o inconsciente enquanto correlato da função simbólica, tal como preconizado pelo estruturalismo de Lévi-Strauss, ao campo da sexualidade. Mas não apenas dessa sexualidade humana puramente abstrata, inauguradora da cultura mediante a interdição do incesto, a qual nos apontava Lévi-Strauss; e sim a sexualidade aturdida do sujeito – estruturada, sem dúvida, posto que atravessada pelo simbólico mas, ao mesmo tempo, contingente, pois que encarnada na perplexidade de cada sujeito ante a falta que a move – tal como a psicanálise fizera emergir a partir do sintoma.

Partindo da observação do autoerotismo nos bebês, mediante a exploração de suas zonas erógenas, Freud já havia postulado a existência de uma sexualidade infantil presente desde o nascimento. No percurso que a criança atravessa entre a necessidade, a demanda e o desejo encontram-se as fases com que ela ‘organiza’ a sua travessia – e, num primeiro momento, ela a ‘organiza’ em seu próprio corpo, com os órgãos de que dispõe. Nos percursos desse autoerotismo encontram-se como que fixados, por exemplo, a oralidade em torno da qual, a partir da necessidade da satisfação alimentar, irá ancorar, para além dessa necessidade nutricional, a primeira função erógena. Ou, ainda, o controle dos esfíncteres como elemento de troca de afeto (libidinais e agressivos) a partir da demanda materna. Até atingir a fase fálica, em que a diferenciação de gênero começa a ser imaginarizada e a criança termina por

adentrar o momento crítico do complexo edípico quando, então, o seu desejo será barrado pelo (desejo do) Outro, sob a ameaça da castração. Por suposto, não devemos esperar que essas fases se sucedam de maneira esquemática, quando, na verdade, se sobrepõem e encontram toda sorte de vicissitudes ao longo do seu desenvolvimento (Freud, [1915] 1996, Vol. XIV). Todavia, esse autoerotismo não ocorre de forma espontânea, ou melhor, inata. Não decorre, portanto de uma simples extensão da satisfação das necessidades orgânicas. Como Lacan demonstrou, a pulsão oral não se interrompe com a satisfação da fome após a criança mamar, como prova a insistência com que ela continua a sugar voluptuosamente a chupeta, os dedos ou levar à boca qualquer outro objeto que esteja ao seu alcance. Isso corrobora a ideia de que a pulsão está desvinculada das funções orgânicas. Estas possuem a sua periodicidade cíclica, enquanto o tempo da pulsão mantém-se constante. A pulsão independe do seu objeto – sua função é apenas o de dar suporte à pulsão. É o que Lacan reafirma ao retomar a teoria das pulsões que Freud irá desenvolver em *Os instintos e suas vicissitudes*⁶⁰ (1915).

Mesmo que vocês ingurgitem a boca – essa boca que se abre no registro da pulsão – não é pelo alimento que ela se satisfaz, é como se diz, pelo prazer da boca. (...)
É isso que nos diz Freud. Peguem o texto – *Para o que é do objeto da pulsão, que bem se saiba que ele não tem, falando propriamente, nenhuma importância. Ele é totalmente indiferente* (Lacan, 1998, p. 159).

Dizer que o autoerotismo não é inato – afastando-se de uma ligação primordial com a satisfação das necessidades biológicas – e, ao mesmo tempo, que o objeto da pulsão se desloca constantemente, a ponto de se tornar indiferente, não quer dizer que eles transcorram numa espécie de solipsismo existencial. Ao contrário: eles requerem, como apoio, a intervenção do Outro para se realizar. A questão do sujeito desejante, envolto na cadeia significativa que faz marcar o seu desejo, implica, então, necessariamente, as “insígnias” do Outro (Lacan, 1999, p. 315). Assim, a noção de alteridade, expressas nas noções de *outro* e *Outro* (lê-se pequeno e grande outro, respectivamente), ocupa, nas várias escansões do

⁶⁰ O termo *instinto* foi adotado na tradução para português da Edição *standard* brasileira da Imago editora (1996), provavelmente por influência da versão inglesa *Instincts and their vicissitudes* (1925), traduzida do alemão por C.M. Baines. O termo original *trieb*, empregado por Freud no artigo original *Triebe und triebchicksale* (1915), tem sido, especialmente a partir de Lacan, mais comumente referido como pulsão.

conceito, um lugar privilegiado na teoria lacaniana. Em sua acepção mais abstrata, esse Outro ocupa o lugar de portador da linguagem, ou seja, daquele que detém e de quem recebo o sentido da cadeia de signos. Com efeito, para o infante, isto é, a criança que ainda não articulou-se como ser falante, é a partir desse Outro, esse ser de linguagem doador de sentido, que ele será introduzido no campo da fala e, portanto, na dimensão simbólica. Por isso, Lacan vai identificar a função materna como o grande Outro primordial, uma vez que, é a partir de sua relação intrínseca com a mãe que a criança será introduzida no campo da linguagem. A função paterna também terá aí a sua importância essencial, à medida que será por meio dela que a cadeia significativa irá se estruturar como portadora da lei, permitindo, que a castração simbólica tenha seu efeito, mediante a transformação do falo em significante (Lacan, 1999). Nesse sentido, em sua acepção mais abstrata, a noção de Outro comporta aquilo que primeiro se articula como tradição e cultura – a instância por meio da qual o sujeito será inserido em sua língua, em sua cultura e no conjunto de valores tradicionais por elas representados. Deste modo, uma vez que o inconsciente é o efeito do significante sobre esse ‘animal falante’ que nos constitui a todos a partir da interferência do Outro – desse outro portador do sentido, ao mesmo tempo guardião e doador do “tesouro do significante” (Lacan 1988, p. 288) –, Lacan postula que “o inconsciente é o discurso do Outro” (Lacan 1988, p. 22). Todavia, esse Outro tomado em seu sentido abstrato como lugar da linguagem não existe enquanto tal. O outro manifesto, ou seja, aquele que se nos apresenta em sua concretude existencial, só vive enquanto pequeno outro, um outro que é ele próprio atravessado pelo significante que sustenta o seu desejo, com tudo o que nele comporta de engano. É com esse outro parcial, com aquilo que ele carrega de particular em relação ao seu próprio desejo, que a criança se vê implicada e cuja demanda ela procura atender. Por isso, Lacan também afirma que o desejo é sempre desejo do outro. Na dinâmica que se estabelece entre necessidade, demanda e desejo, na relação da criança com a mãe, o desejo de um se situa a partir do desejo do outro e é por essa

troca simbólica que o sujeito começa por se constituir (Lacan, 1999). É a partir desse corte no livre curso das pulsões operado pelo simbólico, que tem no Outro a sua sede, que o circuito do desejo se estabelece no sujeito barrado (que Lacan escreve \$) – o sujeito submetido à ordem simbólica. Enquanto efeito da linguagem – ou melhor, do simbólico nesse ‘animal falante’ –, o desejo, ainda que surja como enigmático, pois que cifrado pelo Outro, não se sustenta no lugar do inominável ou do inefável. Ao contrário, é próprio do desejo ser articulado em discurso (demanda), em produção significante e a forma última com que esse desejo se organiza em discurso é a fantasia. A fantasia é, portanto, a maneira com que o desejo se materializa – o suporte em que se atam, na cadeia significante, os seus pontos de fixação. A fantasia se constitui enquanto narrativa, e será por essa narrativa que o sujeito irá orientar-se entre o seu próprio desejo e o desejo do outro. É pela fantasia que se vai mover o regime da sexualidade no falante, que goza do seu próprio desejo. Diferentemente do que ocorre com os outros animais, a disposição sexual no falante não irá responder diretamente ao ordenamento natural, mas a esta outra forma de organização narrativa, a qual, a partir da intervenção simbólica operada pelo Outro, irá se constituir ativamente enquanto desejo ao assumir a forma de discurso na fantasia.

A relação do homem com o desejo não é uma relação pura e simples de desejo. Não é, em si, uma relação com o objeto. Se a relação com o objeto estivesse desde logo instituída não haveria problema para a análise. Os homens, como se presume que façam a maioria dos animais, iriam em direção a seu objeto. Não haveria, por assim dizer, essa relação secundária do homem com o fato de ele ser um animal desejante, e que condiciona tudo o que acontece no nível que chamamos perverso, ou seja, o fato de ele gozar de seu desejo. (...) Está absolutamente claro que é por uma redução, um manejo, uma decomposição artificial secundária do que é dado na experiência que as isolamos sob a forma de pulsões, que substituem umas às outras e se equivalem. (...) O sujeito não satisfaz simplesmente um desejo, mas goza por desejar, e essa é uma dimensão essencial de seu gozo (Lacan, 1999, pp. 324-325).

No próximo capítulo, veremos como essa dimensão se estabelece e quais as consequências que trará para o estabelecimento das práticas musicais enquanto técnica corporal e sua relação com aquilo que chamamos de uma ética do desejo. Por ora, será o bastante para nossa investigação definirmos como pano de fundo conceitual – em meio ao

qual situaremos a relação entre música e erotismo – a existência de uma sexualidade infantil desde sempre presente e primordialmente endereçada ao próprio corpo e aos genitores (ou a quem venha desempenhar as funções materna e paterna). Em segundo lugar, ter em mente as vicissitudes que as pulsões libidinais da criança deverão enfrentar ante a função simbólica e tudo o que nela implica de renúncia libidinal. Em terceiro lugar, considerar a função do desejo e seu correlato na fantasia como a forma básica por meio da qual o falante se situa em relação à sua sexualidade.

Haveria muito mais a dizer, mas uma exposição pormenorizada dos principais conceitos lacanianos estaria além dos nossos objetivos e excederia em muito os limites da nossa argumentação. Ainda nos utilizaremos adiante de outros conceitos de Lacan até aqui ainda não discutidos, à medida que se nos pareçam necessários. Mas não poderíamos avançar sem deixar de abordar brevemente os conceitos de real, simbólico e imaginário.

3.5.1 – O real, o simbólico e o imaginário

A meu ver, a tríade lacaniana guarda uma relação dialética tanto com a tríade inconsciente, pré-consciente e consciente do Freud da primeira tópica, quanto com a tríade *id*, *ego* e *superego*, da segunda; bem como das relações que estes mantêm com o sistema perceptivo, o princípio de prazer/realidade e, posteriormente, a pulsão de morte. Trata-se, em suma, de rearticular as formalizações triádicas de Freud, extraindo delas toda a sua potencialidade e levando-as às últimas consequências.

O imaginário

O imaginário foi o primeiro dos três registros a ser elaborado por Lacan. O conceito aparece na Comunicação feita por ele no XVI Congresso Internacional de Psicanálise ocorrido em 1949, em Zurique, sob o título *O estádio do espelho como formador da função*

*do Eu*⁶¹ (Lacan, 1966). Nesse texto, o imaginário surge como a instância que preside a transição do corpo despedaçado do bebê – ainda incapaz de identificar seu corpo com uma imagem acabada, unitária – à constituição do eu, enquanto *imago corporal*. A metáfora do espelho utilizada por Lacan alude à capacidade que a criança adquire precocemente em reconhecer sua imagem refletida, estruturando, a partir dessa relação imaginária com seu próprio corpo, sua relação com o mundo, isto é com os objetos que a cercam e com o Outro. Mas a função do espelho opera aqui sobretudo como metáfora da relação especular que o bebê mantém com a própria mãe. Em um primeiro momento, o bebê não realiza a diferenciação entre o seu próprio corpo e o corpo materno – ele percebe o mundo como uma extensão do seu próprio corpo. A partir da relação especular com a mãe ele passa, em um segundo momento, a operar a diferenciação. O corpo imaginário, reservatório da libido, pode então se destacar do Outro, inaugurando assim o processo de identificação à sua imagem e semelhança, ou melhor, à imagem e semelhança do desejo da mãe. Embora a criança já nasça imersa no contexto simbólico, propriamente humano, o infante, pela condição da “prematuração específica de seu nascimento⁶²” (Lacan, 1966, p. 96), principia a sua aventura no mundo guiado pelo vetor imaginário, anterior a sua entrada na ordem simbólica, a qual é precedida por uma fase em que a sua relação com o mundo é orientada por esse desfile ininterrupto de imagens e sensações. Embora o termo *imagem* nos remeta ao universo da visão, não devemos supor que ele se limite a este sentido. Os outros sentidos participam igualmente desse ordenamento imaginário do mundo e, como veremos, as imagens acústicas desempenharão aí, pela via da fala do Outro e, em especial, pela relação da criança com a voz materna, um papel altamente relevante. Essa fase imaginária, inaugural da formação do eu, será posteriormente ressignificada, quando a criança adentrar definitivamente no registro simbólico. Todavia, ela não será nunca abolida, permanecendo como um núcleo em torno do

⁶¹ Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je (Lacan, 1966).

⁶² prématuration spécifique de la naissance.

qual será consolidado aquilo que em psicanálise se definiu como narcisismo primário. O registro imaginário, a partir da fase do espelho, é o momento inaugural da constituição do eu, um eu ainda pré-subjetivo, anterior à carga simbólica, em meio ao qual o corpo e as sensações corpóreas absorvem – e para os quais são destinados – todo o investimento libidinal. A partir da relação especular com o Outro, a criança percebe-se como objeto de desejo da mãe (esse Outro primordial), o que a permite organizar imaginariamente a representação de uma unidade corporal e psíquica (note-se que a experiência de ser uma criança não desejada é devastadora para a formação do eu). Essa imagem acabada de um eu ideal será, por sua vez, objeto de amor por parte da própria criança, constituindo assim o núcleo autoerótico do narcisismo primário. Como essa imago do eu ideal nasce e se constitui a partir dessa relação especular com o outro e, sobretudo, com o desejo do outro, esse vetor imaginário carrega consigo um viés de simulacro, posto que a satisfação narcísica se exprime pela demanda de ser objeto de amor desse outro, alienando o eu ao desejo do outro, no interior do qual se encontraria assim aprisionado. Esse primeiro processo identificatório com a imagem do outro encontra-se ainda aquém da experiência propriamente simbolizável. Posteriormente, na ocasião da resolução do complexo de Édipo, o sujeito será instado, a partir da intervenção paterna, a reelaborar pela via simbólica esse eu ideal imaginário naquilo que Lacan chama de ideal do eu, quando o investimento libidinal narcísico e incestuoso poderá dar lugar a uma substituição objetal (Lacan, 1999). Nesse registro, temos a constituição da representação imaginária do mundo para o infante, isto é, para aquele pequeno ser ainda não submetido à ordem simbólica. Essa representação imaginária do mundo guarda uma certa relação com o real, uma vez que será por meio dela que se dará, em um primeiro momento, toda a mediação com a realidade. Temos um corpo dotado de sensações e modos de percepção que lhes são próprios e a nossa apreensão da realidade passa, necessariamente, pela forma como esse corpo está aparelhado. Tão logo esse corpo se constitui como unidade imaginária passamos a

organizar a experiência por meio dessa relação imaginária que estabelecemos com o mundo. Essa unidade imaginária entre o mundo enquanto real e a representação que fazemos dele é, todavia, ilusória, pois o real não é tal qual se nos apresenta. A via imaginária se estabelece tão somente por ser, nesse momento, tudo o que dispomos para, às apalpadelas, abordarmos esse real. Se, portanto, num primeiro momento, o imaginário e o real se confundem é porque o real e sua imagem se fundem no engano do semblante.

O simbólico

O registro simbólico constitui, no meu entender, o cerne do pensamento de Lacan, à medida que representa o *tour de force* por meio do qual ele operou o *aggiornamento* dos fundamentos da teoria psicanalítica à luz das ciências da linguagem. Muito aqui já se falou daquilo que concerne o registro simbólico. Trata-se de alçar ao primeiro plano a linguagem como o lugar por excelência na topologia do sujeito e de, por consequência, entender o sintoma e as formações do inconsciente como discurso e produções de sentido – o que pode ser constatado no trabalho onírico e nos delírios, bem como nos chistes e atos falhos – ainda que os mesmos apareçam encobertos pelo recalque. É a partir do registro simbólico que o sujeito organiza a sua experiência e se constitui como tal, isto é, como submetido ao ordenamento simbólico. Sem essa subsunção à linguagem, ainda que se possa falar em indivíduo, a constituição do sujeito fica prejudicada, uma vez que a subjetividade é ela mesma uma função da linguagem. Como vimos, a própria noção de inconsciente não pode ser separada da linguagem e do seu efeito sobre sujeito. Assim, o simbólico representa a instância em que, a partir da adesão ao código linguístico, vai se operar o ordenamento da cadeia significante, o qual, por sua vez, irá orientar o sujeito em sua mediação com o Outro e com seu desejo. Nesse processo, veremos uma contínua e gradual ressignificação dos elementos imaginários, os quais passarão a receber uma espessura simbólica. É aí que a imagem do Outro, por exemplo, da mãe, ganha o predicado de interdito. Nesse sentido, é pela via

simbólica que se institui o império da lei, do que é interdito e, mediante a intervenção paterna (Nome-do-pai), da castração. É pela via simbólica que o sujeito será guiado na introjeção da lei na forma de um supereu e irá, pelo processo de identificação, constituir um ideal do eu aderindo a uma ‘normatividade’ (qualquer que seja ela) sexual. O simbólico é, portanto, aquilo que confere alguma previsibilidade – ainda que ilusória, como bem sabemos – ao sistema. Nesse momento, o imaginário e o simbólico são concebidos como duas categorias autônomas e até mesmo antitéticas, que, embora se comuniquem em face do real, possuem contornos ou limites bem definidos cujas ‘bordas’ fazem barreira ao outro⁶³. O simbólico, ocupando esse lugar de instância da lei, a partir do qual os elementos imaginários serão ressignificados, preside o processo em que as pulsões assumirão uma forma significativa. Há aí uma anulação do gozo, um aniquilamento desse gozo imaginário convertido em significativo. Nesse processo em que o gozo imaginário deve ser assimilável ao significativo, algo se perde para sempre e no lugar dessa falta surge o *objeto causa do desejo*, que Lacan vai denominar de *objeto a*. Dizer que, nessa travessia do imaginário ao simbólico, a pulsão ou o gozo deve ser assimilável ao significativo, ou seja, assumir uma espessura simbólica, significa dizer que eles irão aderir à lógica do signo e se comportarem como tal. O signo se define somente pelo princípio da comutabilidade. Como nos ensinou Saussure, “na língua só existem diferenças”, uma vez que o valor de um signo em todo e qualquer sistema linguístico é dado pela oposição que este mantém em relação aos demais (Saussure, s.d., pp.139-140). Um significativo encontra o seu valor à medida em que possa ser traduzido em outros significantes. Ao aderirem à lógica significativa, as pulsões entram nesse regime de troca generalizada e o substituto do gozo na ordem simbólica – desse gozo já embalsamado pelo significativo – é o

⁶³ Posteriormente, Lacan vai conceber a metáfora do nó borromeano como a estrutura que dá ‘amarração’ aos três registros (real, simbólico e imaginário). Sobre o conceito de nó borromeano ver, por exemplo, **O seminário, livro 20: mais, ainda** (Lacan, 1985, 160-178) e, também, **Le séminaire, livre 22: RSI**. Deste último, ainda inédito, pode-se consultar uma transcrição em francês disponível em <<http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-R- SI-1974-1975,288>>. Acesso em 21 de jan. 2016.

desejo. É o que Lacan nos dá a entender em seu *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente* (1999).

O que se manifesta no fenômeno do desejo humano é sua subdução intrínseca, para não dizer sua subversão, pelo significante. Eis o sentido de tudo que me esforço por lembrar-lhes aqui – a relação do desejo com o significante (Lacan, 1999, p. 262).

Ao ser subduzido pelo significante, o gozo fica alienado na cadeia significante sob a forma de desejo e o lugar do gozo fica marcado como o lugar da falta. Ao tentar suplementar essa falta estrutural, o desejo não cessa de se escrever na cadeia significante, sempre deslocado em direção aos objetos que mantêm uma relação metonímica com o desejo, isto é, que representam uma parcela desse objeto causa do desejo – para sempre perdido. A condição da subjetividade é que este gozo imaginário seja transformado em desejo, e sua consequência é que o sujeito deverá ter que se haver com o seu desejo como que subordinado à ordem significante.

Retomando brevemente o que constitui como tal o desvio ou a alienação do desejo no significante, vamos perguntar-nos o que pode significar, nessa perspectiva, o fato de o sujeito humano ser capaz de se apropriar das condições que lhe são impostas em seu mundo, como se essas condições fossem feitas para ele, e de se satisfazer com elas (Lacan, 1999, p. 262).

A esse desejo cuja satisfação parcial depende de que ele seja formulado, de que ele esteja atrelado à ordem significante, Lacan vai chamar de demanda – demanda essa que depende do Outro para que se possa sustentar. Daí que o desejo é sempre desejo do Outro; o outro da linguagem sem a qual o próprio desejo não teria lugar.

O desejo só consegue satisfação sob a condição de fazer uma renúncia parcial – o que é, essencialmente, o que articulei no começo, ao lhes dizer que ele tem que se tornar demanda, ou seja, desejo significado, significado pela existência e pela intervenção do significante, ou seja, em parte, desejo alienado (Lacan, 1999, p. 298).

Por isso, a fantasia não encontra outra solução senão articular-se em significante. Mas o que caracteriza esse arranjo narrativo que é a fantasia é que ele se repete, anda em círculos em torno do seu objeto fantasístico: a fantasia é uma cena que se reproduz – ao menos ao nível dos seus constituintes essenciais. Ela é algo que se cristaliza entre a imagem e o discurso, ocupando um lugar intermediário entre o imaginário e o simbólico. A fantasia é um arranjo

que, sendo elaborado no registro simbólico que lhe é próprio, retroage em um segundo momento, a meio caminho, à via imaginária. Como bem definiu Miller (2012), a fantasia se define como sendo “o ponto nodal no qual o imaginário e o simbólico se concentram, como um ponto de basta essencial a esses dois registros” (Miller, 2012, pp. 8-9). Por outro lado, o simbólico é, então, neste momento do percurso teórico de Lacan, aquilo que faz face ao real. Sendo o real inabordável em si mesmo, inacessível diretamente em sua realidade imanente, é somente pela linguagem que podemos ter acesso à sua ‘verdade’. Em outros termos, para nós humanos, o único real possível é o real da linguagem, uma vez que não há possibilidade de conhecimento para além ou aquém do ordenamento simbólico. É pela entrada no simbólico que o sujeito se constitui como tal e isso tem para o falante a dimensão de um segundo nascimento, já que ela demandará uma reconfiguração do mundo pela via do significante (Lacan, 1999).

O real

Dos três registros, o real é o mais difícil de ser articulado. Talvez essa dificuldade seja estrutural ao registro real, uma vez que este se define exatamente pela parcela da experiência que não é simbolizável. Inicialmente, sobretudo a partir da concepção do estágio do espelho, Lacan tende a articular o real com o imaginário. O real é aquilo que surge a partir da relação especular com o Outro e está marcado pela imaginarização do mundo, operada desde um corpo unificado pela imago corporal. O real é compreendido como uma função dessa imago corporal, a qual se caracteriza por “estabelecer uma relação do organismo com a sua realidade” (Lacan, 1966, p. 93, tradução livre⁶⁴). O real é definido enquanto projeção do eu, atrelada às funções da consciência e do sistema perceptivo. Esse real, todavia, não pode ser confundido com a realidade, uma vez que essa não é subsumível à imagem que dela projetamos, como a experiência da psicanálise demonstra, “na medida em que ela nos

⁶⁴ D’*établir une relation de l’organisme à sa réalité.*

dissuade de conceber o *eu* como centrado no *sistema percepção-consciência*, como organizado pelo ‘princípio de realidade’” (Lacan, 1966, p. 96, tradução livre⁶⁵). O imaginário é a via que dá acesso ao real, mas não ao real da realidade e sim ao real do sujeito. A função terapêutica da psicanálise se daria na medida em que possa desfazer essa ilusão identificatória do imaginário ao real (Lacan, 1988).

Em um segundo momento do percurso de Lacan, o eixo do real se desloca para o registro simbólico. É assim que vemos, já no *Seminário da carta roubada* (Lacan, 1988), a reconfiguração da ordem imaginária pelo registro simbólico.

É, como se sabe, na experiência inaugurada pela psicanálise que se pode apreender por quais meandros do imaginário vem a se exercer, até o mais íntimo do organismo humano, essa tomada do *simbólico*.

O ensinamento desse seminário é de molde a sustentar que essas incidências imaginárias, longe de representarem o essencial de nossa experiência, não mostram mais do que o inconsistente, salvo ao serem relacionadas à cadeia simbólica que as liga e as orienta (Lacan, 1988, p. 18).

A partir de então, o real estará cada vez mais associado ao registro simbólico, no sentido de que o real humano é o real da linguagem. Assim, embora o real e o simbólico não se confundam em absoluto, o simbólico passa a ser visto como a via pela qual ora o falante acerca-se do real, ora o real se manifesta no ser falante. Em *O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (1995b), Lacan desenvolve o conceito de real como impermeável, impenetrável em sua realidade última, permanecendo indiferenciado senão pela incidência do significante, ou melhor, pela emergência da ordem simbólica. No seminário seguinte, em que trata das psicoses (Lacan, 1997), Lacan vai continuar desenvolvendo a ideia da primazia do simbólico na apreensão do real, examinando, desta parte, a incidência do real na cadeia significante. Para Lacan, o real se ‘manifesta’ no simbólico enquanto repetição, entendida aqui enquanto “insistência da cadeia significante” (Lacan, 1988, p. 17). Com isso, Lacan pretende demonstrar que o princípio freudiano do automatismo de repetição (*Wiederholungszwang*) se materializa enquanto sintoma na forma

⁶⁵ pour autant qu’elle nous détourne de concevoir le *moi* comme centré sur le *système perception-conscience*, comme organisé par le “principe de réalité”

de uma repetição do significante, demonstrando-o no mecanismo do fenômeno psicótico. Nesse ponto, Lacan estabelece os fundamentos que irão culminar na noção de real como “o que retorna sempre ao mesmo lugar”, o que permitirá associá-lo ao trauma (Lacan, 1998, p. 52). O real do sujeito passa a ser concebido como aquilo que se repete na cadeia significante e, nesse sentido, o real se aproxima do próprio sintoma. Talvez seja necessário aqui recordar que, para Freud, o inconsciente, além de ser a sede das pulsões, era o destino do recaiado e que esse recaiado, por não poder manifestar-se na consciência, tendia a repetir-se como sintoma. A leitura de Lacan visa reordenar a descoberta freudiana indicando que a repetição se manifesta quando a parte não simbolizável retorna sobre a cadeia significante sob a forma de um sintoma – seja como lapso, ato falho, automatismo verbal ou qualquer outra formação inconsciente significativa dentro da cadeia associativa.

A relação entre o simbólico e o real vai evoluindo posteriormente para o sentido que cristaliza a ideia de que o real é aquilo que resta como o que não pode ser simbolizado. Uma vez que o sintoma não deixa de ser ele próprio uma forma de simbolização, isso se incompatibiliza com a noção de real como o que é impossível de ser simbolizado. A partir daí, a noção de real vai remeter à falta originária da estrutura, ou, quiçá, à parte alienada do eu com a entrada no simbólico. Como a entrada no simbólico instaura uma lógica na qual para cada distinção feita na realidade deve corresponder uma formulação no plano simbólico, aquilo que em nossa experiência extrapola o limite do simbolizável define a parcela do real. Assim, o real é aquilo que não pode ser abarcado nem pelo imaginário nem pelo simbólico, que constitui-se como barreira intransponível a ambos e que Lacan denomina a Coisa (*das Ding*), termo tomado de empréstimo à Heidegger. A Coisa é o inexprimível, o inominado, o que não pode ser dito porque situa-se fora do simbólico. Nesse sentido, nada mais representativo do real enquanto falta do que esse objeto inacessível por excelência que é o gozo incestuoso. Por isso, Lacan irá fazer um paralelo entre *das Ding* e a mãe, cuja barreira

do Édipo transforma em objeto inacessível ao gozo do sujeito. O gozo do real, o gozo impossível vem então a se contrapor ao prazer enquanto gozo que se inscreve na incompletude do desejo. O real é aquilo que se inscreve na ordem do impossível, do inatingível ou, antes, naquilo que só pode ser atingido mediante a mais suprema transgressão e sua conseqüente aniquilação do sujeito (Lacan, 2008).

CAPÍTULO 4 – VIVER NA ESCUTA

Os impasses e paradoxos com que deparam aqueles que perguntam sobre as origens da música devem-se, em grande medida, ao vício original de onde partem ao estabelecerem suas premissas. Jamais poderemos saber com algum nível aceitável de certeza como, quando ou por que teriam surgido o cantar, o dançar, o bater, o tocar. Esta é uma seara eminentemente especulativa e, muito provavelmente, assim permanecerá. Nada impede que possamos especular hipóteses sobre o tema, mas não parece prudente que utilizemos um passado remoto tão irremediavelmente incerto para inferir o presente.

Muito mais sentido do que perguntarmo-nos sobre como teria a ‘música’ ‘surgido na natureza ou na cultura’, faria perguntarmo-nos como ela continua ‘surgindo’ para cada sujeito. Como já disse, defendo a hipótese de que tudo aquilo que concerne ao que vagamente denominamos música, isto é, os agenciamentos sonoros em torno do cantar, do dançar, do bater e do tocar, constituem uma *técnica corporal*. Essa técnica corporal está longe de ser uma técnica vazia de sentido – muito pelo contrário. A sua construção é permeada pelo domínio simbólico e afetivo, em meio a uma vasta rede de associações metafóricas. Pretendo deslindar neste capítulo, ao menos em parte, a construção desse processo.

Todo infante nasce em um contexto musicalmente territorializado. Em todo canto se canta; e esse cantar, ao mesmo tempo particular e coletivo, já está dado. Ele faz parte do real da criança que, ainda que não lhe reconheça a princípio nenhum significado, de algum modo já lhe sente a presença. Mas esse é um dado secundário para o recém-nascido. A relação essencial que se estabelece é aquela entre o bebê e a mãe – melhor dizendo: a função materna. A prematuridade congênita do neonato da espécie humana (Lacan, 1966) impõe a necessidade de que o mesmo seja longamente alimentado e cuidado por alguém que vá exercer a função materna para que ele possa sobreviver. Para além do aspecto nutricional, a questão afetiva desempenha também um papel fundamental no desenvolvimento do bebê – sem afeto, suas

chances de sobreviver e ter um desenvolvimento apropriado são bastante remotas. A voz desempenha um papel fundamental na demonstração de afeto e na construção do vínculo afetivo entre a mãe e o bebê (Mercier, 1995; Laznik et al. 2005).

É no seio desse vínculo entre a mãe e o bebê que encontramos os primeiros agenciamentos do sonoro, de tal sorte que não se pode considerar a entrada nessa técnica corporal sem atentarmos para o que acontece na dimensão sonora desse vínculo, no qual a voz materna constitui um fator preponderante. Pesquisas demonstram que o bebê responde emocionalmente ao escutar a voz materna, sendo capaz de reconhecê-la e diferenciá-la de outras vozes ainda no período intrauterino (Kisilevsky et al., 2003). Esse reconhecimento, todavia, só tende a ocorrer quando a mãe se dirige ao bebê de forma característica, expandindo o contorno melódico e as características rítmicas e prosódicas da fala e não quando a criança ouve a voz da mãe quando esta se expressa de modo usual, quando, por exemplo, se dirige a um adulto (Mehler, Bertoncini, Barriere, e Jassik-Gerschenfeld, 1978). Portanto, do lado da mãe – ou de quem quer que venha a desempenhar a função materna –, há uma técnica do falar ao bebê, onde o investimento afetivo frequentemente se manifesta como expressão vocal, notadamente aquela que se caracteriza pelo uso que se definiu como *mamanhês*: os modos de falar particulares que os adultos utilizam ao se dirigirem a um bebê⁶⁶.

O *mamanhês* carrega certas qualidades formais. Nesse nível do discurso, a fala e o canto se aproximam, sendo praticamente indistinguíveis as suas fronteiras. Poderíamos chamá-lo igualmente de uma fala cantada ou de um canto falado, recitativo. Enquanto os aspectos semânticos e sintáticos da fala são simplificados, o contorno melódico é fortemente expandido, as acentuações rítmicas da prosódia são enfatizadas e a repetição de fórmulas

⁶⁶ Em inglês, encontramos as expressões *motherese* (Fernald e Kuhl, 1987), *infant-directed speech* (Fernald, 2000), *maternal talk* (Hurtado et al., 2008) ou, ainda, *child-directed speech* (Weisleder e Fernald, 2013). Em português, o termo *mamanhês* tem sido amplamente empregado para caracterizar esse uso da linguagem direcionada aos bebês (Ferreira, 1997; Laznik, 2000; Jerusalinsky et al., 2009).

verbais ganha relevância. Tais características do mamehês têm sido observadas e reportadas em várias línguas⁶⁷. O sentido perde, portanto, a força centralizadora da enunciação verbal e os aspectos tonais e rítmicos da frase são acentuados. Isso do lado da função materna, porque, do lado da criança, a distinção entre forma e sentido sequer se coloca, uma vez que o sentido ainda não está dado e a própria noção de forma (no sentido estrito do termo) possa ser talvez questionada. Os bebês reagem emocionalmente ao mamehês desde cedo, muito antes de adquirirem os primeiros rudimentos sintáticos e semânticos da língua, e este se torna um dos principais vínculos afetivos entre o infante e seus pais (Kisilevsky et al., 2003).

Em seu artigo *Intonation and communicative intent in mother's speech: is the melody the message?*, Fernald (1989) demonstra que é através das características musicais presentes no mamehês que a criança é introduzida na dimensão simbólica. A criança começa a apreender o sentido básico da fala materna (como chamar atenção para algo, proibição, aprovação e confortar) pelas características tonais e rítmicas das sentenças, independentemente do seu conteúdo semântico.

Como observou Lewis há muitos anos, quando “consideramos a resposta da criança à fala, devemos reconhecer que, independentemente de sua função expressiva e significado convencional, esta causará um efeito sobre ela apenas devido às suas qualidades musicais e afetivas” (1951, p. 44). É através dessas “qualidades musicais e afetivas”, segundo Lewis, que o discurso primeiro se torna significativo para o bebê (Fernald, 1989, p. 1508, tradução livre⁶⁸).

Podemos falar aqui em comunicação, no sentido estrito do termo? Até que ponto seria possível falar, nesse caso, de intersubjetividade? Há, no mínimo, uma profunda dissimetria nessa relação, uma vez que ela proporciona experiências de natureza muito diferentes. De forma geral, para ambos a voz assume uma função conativa, um meio no qual se condensa a carga de afeto dessa relação. Mas, se de um lado temos um sujeito, um sujeito doador de sentido e afeto, do outro temos um ser que pouco pode ir além do que estar siderado por essa

⁶⁷ Ver, por exemplo, *Baby talk in six languages* (Ferguson, 1964).

⁶⁸ As Lewis observed many years ago, when “we consider the child's response to speech, we must recognize that apart from its expressive function and conventional meaning it will have an effect upon him merely because its musical and affective qualities” (1951, p. 44). It is through these “musical and affective qualities”, according to Lewis, that speech first become meaningful to the infant.

voz – a dimensão aqui implicada é algo que se aproxima do gozo ou da satisfação auditiva. Não sem razão, Lacan incluiu entre os objetos pulsionais descritos por Freud (seio, fezes e genitais) o olhar e a voz (Lacan, 1998). Marie-Christine Laznik (2000) irá propor a voz e, em especial, os picos prosódicos característicos do mameio, como o primeiro objeto da pulsão oral.

Nesse momento é preciso ressaltar o fato de que para a criança essa experiência está condicionada ao prazer (aliás, como tudo – é sabido que nenhuma criança se mostra minimamente disposta a aceitar o desprazer por um minuto sequer). Mas é preciso enfatizar que esse prazer é sobretudo corporal, já que a dimensão simbólica se encontra ainda inacessível. No final do percurso de seu ensino, Lacan chamará esse prazer fora da linguagem de gozo ou gozo em si, indicando a sua conexão com o real. Trata-se do gozo ‘cego’, absoluto, quando as relações simbólicas ainda não estabeleceram suas injunções. Nesse momento, o imaginário desempenha a função primordial na materialização desse gozo, pois é ele que irá estruturar no corpo esse gozo. Não estaríamos diante de algo que poderíamos definir como uma experiência (proto)tipicamente estética, especialmente se resgatamos o caráter do prazer estético como um prazer ligado à satisfação sensorial? Que situação pode melhor definir a definição kantiana do prazer estético como “aquilo que agrada sem conceito” do que o gozo do bebê advindo da escuta do mameio? O mameio constitui, portanto, a primeira manifestação dessa técnica corporal voltada para escuta, cujo propósito parece ser, exatamente, o de provocar o prazer aural.

A auralidade constitui-se como via de prazer para o infante na medida em que a oralidade materna, pela qual os usos da voz se concretizam, configura uma das principais formas de troca de afeto entre a mãe e o bebê. Bebês recém-nascidos já mostram uma maior preferência pelo mameio do que pela emissão padrão da fala, dedicando muito mais tempo de escuta e pronta atenção ao primeiro. A resposta emocional da criança às melodias

significativas (*meaningful melodies*) do mamanhês (Fernald, 1992) inclui aceleração dos batimentos cardíacos e aumento expressivo da motricidade. Esses fenômenos podem ser observados mesmo no período intrauterino (Kisilevsky et al., 2003). Além disso, o estímulo auditivo do mamanhês constitui a forma mais eficaz de provocar o sorriso infantil, mesmo quando comparado a estímulos visuais dos mais estimados, como a visão do rosto materno. Estudos mostram que o mamanhês é capaz de provocar o sorriso infantil em recém-nascidos já a partir do segundo mês de vida (Fernald, 1992).

Em termos gerais, do lado da criança trata-se, portanto, da experiência de viver no gozo da escuta dessa voz materna – e na angústia ante a sua ausência⁶⁹. Está, portanto, desde sempre associada à noção de satisfação. Do lado da função materna, essa voz se constitui como expressão do desejo da mãe pela criança. Para ambos, essa voz investida de afeto passa a assumir uma função de objeto. Objeto de gozo da criança e objeto (representante) do desejo materno. A partir da voz materna e em torno do seu uso estabelece-se, portanto, um elo entre o gozo da criança e o desejo da mãe. Não podemos evocar aqui, pelo menos neste momento, a noção de *fetichê* por parte do infante, uma vez que o complexo de castração ainda não está posto. Mas podemos sim, desde já, supor uma relação metonímica, na qual a voz materna se constitui como objeto parcial, enquanto objeto erotizado e fonte de prazer. Teríamos assim um processo de erogenização da escuta que se estabelece já muito precocemente.

Se estivermos corretos, talvez estejamos aptos a começar a compreender melhor as questões suscitadas anteriormente (p. 21), quando nos perguntávamos o que faz com que as interseções entre música e sexualidade sejam um fenômeno tão difundido e naturalizado, o qual não pode ser explicado suficientemente levando-se em conta apenas aspectos históricos e contingenciais. O vínculo entre música e sexualidade se estabelece precocemente já nos primeiros agenciamentos sonoros observáveis na relação entre a mãe e o bebê, quando a voz

⁶⁹ Há indícios de que a criança seja capaz de alucinar a voz materna em sua ausência (Laznik et al., 2005).

materna e sua escuta são marcadas por um processo de erogenização, constituído em uma técnica corporal voltada para o prazer aural.

É em torno dessas vozes nascidas na intimidade do seio materno que gira a escuta, ou melhor, esse modo de viver na escuta. É a essa pulsão invocante (Lacan, 1998), articulada por essa voz nascida no contexto da relação da mãe com a criança, a qual esta primeiramente se verá instada a responder, produzindo os sons que possa extrair da sua própria voz, e por meio da qual irá, por fim – com a entrada em cena da lei paterna e, com ela, da dimensão simbólica –, constituir-se como sujeito. Uma primeira transformação se opera a partir da consciência da unidade corporal, quando a escuta passa a ser percebida como escuta do outro. É singularmente pela escuta que esse outro se constitui como outro, um outro falante. Entramos então no estágio em que o infante passa a imitar a fala desse outro, ao entrar em cena o mecanismo da identificação. Mas, nesse estágio, essa fala da criança ainda se encontra em grande medida alheia à função simbólica. Trata-se daquilo que Lacan chamou *Lalangue* (ou alíngua, como frequentemente tem sido o termo traduzido em português), o puro jogo de significantes fonêmicos, no qual a mediação do significado não se faz necessária (Lacan, 2003). O entregar-se a esse balbuciar configura como que a prova de que a dimensão corporal – o prazer pela exploração gradual do seu próprio corpo, do qual a voz é parte relevante – desempenha um papel crucial na aquisição da linguagem e que a mesma surge marcada também pelo signo do gozo e não, como se poderia supor, apenas do entendimento. *Lalangue* não é um fenômeno da comunicação propriamente dito; não comunica um sentido referencial, não produz diálogo. Por isso, Lacan insiste em situá-la afeta ao corpo, no campo do real, e não à palavra, ou seja, ao campo da linguagem (Lacan, 1985).

Ao entregar-se ao balbuciar do *lalangue*, a criança passa do prazer aural passivo que experimenta no mameio, ao prazer ativo da oralidade. A boca que suga o seio materno se descobre capaz de obter prazer também articulando sons pré-verbais. Nesse sentido, o

balbuciar do *lalangue* constitui uma forma de autoerotismo e será a partir desse autoerotismo que, posteriormente, irão se estruturar tanto a fala quanto o canto. É por meio dele que a criança começa a explorar os sons que posteriormente se cristalizarão nos fonemas constituintes de sua língua materna, sendo igualmente a experiência inaugural daquilo que mais tarde configurará, quem sabe, o prazer advindo da técnica corporal do cantar. Além do habitual mamanhês, a função materna poderá, pela intervenção vocal, apresentar todo um rol de cantigas que as tradições costumam relegar às crianças, as quais, acompanhadas de movimentos corporais, passarão a integrar a sua experiência. Aos poucos ela passará a interessar-se pelos objetos do mundo circundante, com a sua sonoridade, à medida que eles afetam o seu corpo, o qual, a essa altura, já é capaz de ser percebido como unidade. Assim, o autoerotismo experimentado pela criança no balbucio do *lalangue* poderá seguir seu curso na investidura da técnica corporal do canto e do movimento corporal.

A posição de centralidade da voz na constituição do sujeito conduzirá, em seguida, à passagem ao simbólico e a sua relação com o desejo. A entrada na linguagem, no domínio simbólico, começa pela percepção por parte do infante de que os fragmentos dessa cadeia significativa (que ele ouve) se ligam a objetos mais ou menos específicos. Se no momento da entrada na linguagem vemos ainda um infante reticente, reproduzindo palavras soltas, repetindo padrões, em um curto espaço de tempo o processo de entrada no simbólico irá se desenrolar de forma espetacular, culminando com a gradativa consolidação da aquisição da linguagem.

O campo simbólico tem uma relação paradigmática com a linguagem. Ao mesmo tempo em que ele a transcende e engloba, a linguagem é a matriz de toda experiência simbólica. É a partir da linguagem que a dimensão simbólica se constitui, mas, ao se constituir, ela estende a todos os domínios o funcionamento de sua lógica (Saussure, s.d.). Por isso dizemos que toda experiência é semantizante, pois, com a entrada na dimensão simbólica,

toda experiência passa a ser mediada pela linguagem, fazendo com que nos seja impossível não interpretar. Nesse sentido, a linguagem é algo que se nos afigura metaforicamente como uma segunda pele. De tal sorte que – como se fôramos serpentes – tudo se passa como se a epiderme imaginária com a qual, até certo momento de nossa existência, realizávamos as ‘trocas’ com o ‘meio’ desse lugar a essa segunda pele, com a qual passamos a mediar nossa relação com o mundo. Segunda pele essa exógena – ao contrário das serpentes –, mas de tal modo assimilada e investida que, mesmo sob o desconforto oneroso do seu desajuste permanente, a alternativa de sua ausência nos relegaria, não a uma ainda mais incômoda nudez derrisória – como a do rei do conto de Andersen –, mas à própria invisibilidade existencial com que ele imaginara travestir-se.

Há nesse momento da entrada no simbólico uma segunda clivagem na relação da criança com o outro: essa voz fala e a fala do outro carrega um sentido. É preciso, portanto, escandir no fluxo dos signos sonoros aqueles que se constituem como significantes e comportam um sentido, um significado. Nessa operação de entrada na linguagem e, conseqüentemente, na dimensão simbólica há uma ressignificação da escuta. Agora, além de reconhecer os padrões sonoros, a criança entende que ‘por trás’ desses padrões há também algo que eles representam. Toda a escuta passa a ser então direcionada (catexizada) para essa tarefa: a da representação dos signos. Podemos lançar mão da definição de Peirce se for necessário, mas trata-se de uma operação básica do processo simbólico⁷⁰.

Essa captura da atenção aural é algo obsedante, o que talvez contribua para a velocidade com que se desenrola o processo de aquisição da linguagem. Embora varie de criança para criança, ele geralmente se concentra em um período de tempo bastante curto: após o primeiro ano de vida, em um ano e meio ou dois, o ‘aparelho linguístico’ – chamemo-lo assim – se forma. E se forma pela adesão da criança ao código linguístico. O processo se

⁷⁰ Peirce (1956) define um signo como aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, ele denomina interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, o seu objeto.

dá, portanto, ante a percepção por parte da criança da existência de padrões e na reiteratividade dos mesmos com relação ao código, constituindo a normatividade linguística. Isso tudo se passa de forma não consciente. Não nos lembramos da fase em que adquirimos a linguagem. Talvez um paralelo possa ser feito com a aquisição da escrita, ou seja, com a alfabetização, ainda que com as devidas ressalvas, pois o evento fundamental é a aquisição da linguagem, a constituição do ser falante, sobre a qual a escrita fará (ou não) sua intervenção. Se aqui evoco a escrita é tão somente para trazer à tona essa sensação que muitos ainda guardam na lembrança, uma vez que a alfabetização, ao contrário da aquisição da linguagem, é um processo consciente. Somos conduzidos à lógica da escrita e, então, num momento de epifania, prevemos a possibilidade de ler e grafar todas as palavras da nossa língua, descrever ações, acontecimentos. Entramos na dimensão da letra: os atos da língua podem ser grafados. Eu me lembro de ter ficado maravilhado ao descobrir que poderia escrever toda e qualquer palavra que eu conhecia e que todas elas, inclusive as que eu ainda não conhecia, podiam ser escritas. O lado obsedante não deixa de estar também presente, pois o alfabetizando passa a ler compulsivamente toda palavra escrita, a começar por aquelas grandes e curtas – quando não também iluminadas – das placas e tabuletas comerciais e anúncios, passando, em seguida, às frases curtas das manchetes e dos livros escolares.

O processo de aquisição da linguagem também envolve uma técnica corporal, mas sua consolidação não se esgota no simples aperfeiçoamento dessa técnica. De fato, ao entrar na linguagem, a criança quase sempre o faz pela via da fala, por meio da qual a adesão ao código linguístico se iniciará pelo controle da emissão dos fonemas esperados, ou seja, aqueles que são portadores de sentido fonético. Podemos, portanto, dizer que a constituição do falante envolve, em certa medida, também uma técnica corporal, na medida em que a reprodução dos fonemas depende de todo um arranjo muscular específico para se reproduzir aquele som particular. Mas o processo de aquisição da linguagem não pode ser confundido com ele, uma

vez que ele não se completa nessa técnica – há também um sentido a decifrar. Concomitantemente, significados são atribuídos a estas breves fórmulas sonoras que são repetidas. A partir daí, a noção de controle se dará ainda mais no nível conceitual, envolvendo a adesão ao ordenamento sintático e gramatical dos padrões linguísticos. Remete, portanto, a um código que está ‘fora’ do corpo e precisa ser interiorizado. A psicanálise nos ensina como a introjeção desse código está intimamente ligada à introjeção da lei paterna e à barreira que essa lei faz à satisfação irrestrita das pulsões infantis, introduzindo no domínio do princípio de prazer (no qual predomina o desejo de satisfação imediata das pulsões) o princípio de realidade.

A consolidação da criança como sujeito falante passa pela noção de controle. No desenvolvimento infantil, a fase anal opera a primeira resposta da criança a essa demanda do outro – da qual a mãe é a imagem privilegiada – pelo controle da criança com relação ao seu corpo. A relação de afeto estabelecida prevê, a partir desse momento, uma troca. A criança recebe (mais) afeto à medida que atende à demanda do outro. A sua forma ativa de se relacionar afetivamente com esse outro passa por atender a demanda que ele traz. Essa demanda vem primeiramente como demanda do outro para que a criança controle o seu corpo: a excreção passa a ser o primeiro objeto de regulação. Ela deve prestar-lhe atenção, reconhecer a sua iminência, reter, comunicar, dirigir-se ao local apropriado, para, só então, satisfeitas as exigências do outro, satisfazer as suas. Assim, a criança é introduzida em uma dimensão afetiva de muito maior complexidade. Se, até então, seu horizonte psicoafetivo estava circunscrito às noções de satisfação pulsional e sensações de prazer/desprazer, agora, ela se vê instada a atender, ela própria, à demanda do outro. Ao ver-se na posição de, ao satisfazer a demanda do outro, proporcionar-lhe prazer, a criança ingressa na lógica do desejo, oferecendo ao desejo do outro as suas fezes em retribuição. A criança não irá mais, simplesmente, evacuar e urinar quando e onde lhe der vontade, satisfazendo imediatamente as

suas necessidades. Suas fezes são oferecidas como presente por serem percebidas como o resultado desse controle que a demanda materna introduziu na relação com a criança (Freud, [1915] (1996), Vol. XIV; Lacan, 1998).

Note-se que essa operação não seria possível sem a mediação da linguagem, uma vez que a satisfação (do outro) só pode se articular em demanda pela via da linguagem. Ou seja, para que a mãe obtenha da criança o controle apropriado dos esfínteres, ela precisa, de alguma forma, lhe comunicar isso; e a criança, por sua vez, compreender o que está sendo comunicado. O controle se faz também, portanto, sobre o enunciado, sobre o sentido do que está sendo dito. De modo que a questão do controle perpassa toda a fase anal e se desdobra para muito além do controle dos esfínteres, estendendo-se para muitos outros aspectos da vida infantil, notadamente àqueles relativos à linguagem, da qual o controle sobre o enunciado é parte fundamental. É também nesse momento que o núcleo da subjetividade se constitui, uma vez que a separação do outro (como aquele que carrega a demanda) se consolida e o sujeito se vê, pela primeira vez, sujeitado a essa demanda que lhe é dirigida como linguagem. Em suma, podemos dizer que a entrada no simbólico se dá, em grande medida, pelos objetos das pulsões anais que se estruturam em torno da satisfação da demanda materna por parte da criança. É preciso enfatizar que essas trocas simbólicas são marcadas pelo afeto, ou melhor, são os próprios afetos que se trocam e são simbolizados, quer sob a forma da intensificação das demonstrações afetivas por parte da mãe ante a ‘missão’ cumprida pelo filho(a), quer sob a forma do ‘presente’ oferecido à mãe, por parte da criança.

A renúncia à satisfação de suas necessidades imediatas mediante o controle dos esfínteres e, também, ao próprio objeto (as fezes) – que após ser tão investido de valor por parte da mãe e a ela ofertado pela criança é, simplesmente, descartado – é a primeira conquista social do bebê. De certa forma, podemos dizer que o processo civilizatório começa pelo ânus. O aprendizado do controle gradual dos músculos esfínterianos anais e urinários se

estenderá, durante essa fase, aos demais grupos musculares, em especial os músculos envolvidos no controle da emissão vocal. Tais subgrupos musculares dos músculos da face e da articulação temporomandibular, como os músculos intrínsecos e extrínsecos da língua e o conjunto muscular bucinador-orbicular, ligados às mandíbulas e à boca, por permitirem o controle das bochechas (bucinador) e dos lábios (orbicular), formando um esfíncter ao seu redor, são responsáveis pelo controle muscular dos sons específicos da fala (Netter, 2000). Note-se que esses grupos musculares são filogeneticamente ligados à mastigação e à deglutição, sendo adaptados à função fonadora através de um controle muscular muito mais fino e muito mais complexo, necessário à reprodução acurada dos sons da fala. Por esse motivo, eu achei por bem mencionar, acima, o fato de a entrada na linguagem envolver uma técnica corporal. Parte dessa técnica corporal exercitada pela criança durante o processo de aquisição da linguagem se estenderá ainda por algum tempo, durante o qual a criança, embora tenha já dominado as regras básicas do código linguístico, permanecerá falando ainda de modo ‘errado’, ao trocar ou apresentar dificuldades em alguns fonemas. Superada essa fase, todavia, exceto em situações especiais em que a criança apresente alguma dificuldade fonoaudiológica específica ou nas engenhosas brincadeiras conhecidas como trava-línguas, a ênfase no aspecto técnico da emissão fonêmica tenderá a dar lugar ao controle dos aspectos sintáticos, semânticos ou gramaticais da língua.

Assim, podemos afirmar que durante a fase anal a ênfase no controle esfíncteriano se desloca de maneira difusa, fornecendo um modelo para a noção de controle de modo generalizado e englobando o controle dos parâmetros linguísticos, da motricidade e dos processos de individuação (Zimmerman, 2007, p. 93). Como já dissemos, toda a noção de controle é vivenciada como parte de uma troca afetiva entre a criança e os pais, especialmente a mãe. É preciso acrescentar que ela é, igualmente, constituída e vivenciada sob a forma do prazer em controlar. É durante a fase anal que a criança desenvolve o prazer em controlar a si

mesmo e parte do mundo a sua volta, desenvolvendo a noção de dominação e ensaiando os primeiros jogos de manipulação, por meio dos quais ela aprende a utilizar não apenas a retenção das fezes como forma de gratificação, mas também a sua expulsão proposital em momento inoportuno como forma de agressão. Nessa fase surgem também os sentimentos de culpa e inferioridade por, eventualmente, não conseguir corresponder às expectativas de controle, de modo que a retenção, a excreção e a encoprese adquirem uma espessura simbólica e afetiva por meio da qual a criança é introduzida, ao mesmo tempo, na vida social e na lógica do desejo⁷¹.

A questão do controle exercerá um papel fundamental na técnica corporal da música. No entanto, ao contrário do que ocorre no processo de aquisição da linguagem, o aspecto ligado à técnica corporal envolvida no desenvolvimento das habilidades musicais terá um destaque muito mais proeminente e duradouro. O enfoque dado à dimensão do controle desempenhará uma função significativa tanto no processo de aquisição dos parâmetros rítmicos quanto dos melódicos.

Sabemos que a criança responde aos estímulos sonoros de diferentes maneiras, mas não temos qualquer ideia de como isso se organiza para ela. Por exemplo: não temos ideia se para a criança as formas resultantes da repetição dos padrões musicais sequer são percebidas como dotadas de uma organização formal, tal como nós adultos as percebemos, ao conferirmos um *status* de objeto à sequência temporal que ouvimos. Portanto, a única pista segura que podemos seguir é aquela vinda da resposta da criança a tais estímulos.

⁷¹ Sobre o desenvolvimento dos impulsos sádicos e masoquistas durante a fase anal ver As neuropsicoses de defesa. In: **Primeiras Publicações Psicanalíticas (1893-1899), Vol. III** e Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa (o problema econômico do masoquismo). In: **O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925), Vol. XIX**, (Freud, 1996).

O primeiro elemento musical que a criança consegue perceber e reproduzir com seu próprio corpo – ou seja, controlar – é a regularidade da pulsação⁷². Portanto, do ponto de vista do observador, a primeira resposta corporal da criança que se organiza ante o estímulo musical é a capacidade de acompanhar com o próprio corpo a ‘marcação’ do ritmo. É em torno dessa técnica corporal que a criança é introduzida no artesanato musical. A sincronicidade do pulso é um princípio básico do aspecto rítmico na grande maioria das práticas musicais, e todas as inúmeras possibilidades que ela comporta e suscita nascem do simples princípio da regularidade: que a repetição se dê em intervalos percebidos como regulares. Os ritmos existentes são formas específicas de subdividir, agrupar e organizar a pulsação. A pulsação cardíaca tem sido por vezes apontada como a experiência ‘natural’ que forneceu o modelo do qual teria advindo o fenômeno da regularidade do pulso musical, já que não há na natureza algo que possamos perceber como regularidade rítmico-sonora. A necessidade de uma fonte externa que nos sirva de modelo para regularidade desaparece, todavia, se admitirmos a possibilidade da regularidade rítmica como invenção, devolvendo-a ao estado da técnica. É em torno desse fenômeno (e dessa técnica), que se distingue pela marcação corporal do um-da-marcação (ou seja, da ‘batida’), que o sujeito organiza sua primeira resposta musical. O que chamo de o um-da-marcação é a assunção de uma batida regular cuja ‘distância’ ou ‘espaçamento’ pode ser pressentida e reproduzida pela maioria das pessoas. Se admitirmos como o grau mais básico de uma suposta competência musical a capacidade de acompanhar o ritmo de uma canção batendo os pés ou as mãos, veremos que a imensa maioria das pessoas é capaz de desempenhar essa função. Isso não quer dizer necessariamente que seja uma função natural. Pode ser que ela pareça natural apenas por estar

⁷² As considerações feitas aqui sobre o desenvolvimento das habilidades e competências musicais resultam, exceto quando indicado o(s) autor(es), da minha própria experiência como professor de música. Entre 1999 e 2001, na escola *Mundo Infantil*, como professor de música para alunos do berçário até o antigo quarto ano do ensino fundamental; de 2001 a 2010, como professor de musicalização infantil, bem como disciplinas práticas e teóricas para crianças e adolescentes na escola *Mais que Música*; de 2004 a 2009, no projeto *Todos os Tons* (posteriormente *Nextons*, sob o patrocínio da Nextel Telecomunicações Ltda), com crianças entre 5 e 12 anos de idade.

baseada em um princípio bem simples: a repetição. Ela exige uma única condição: a regularidade dessa repetição, o que possibilita a sincronia. É o quanto basta. Todavia, nenhum dos nossos parentes mais próximos na escala evolutiva é capaz de produzir a sincronia do pulso (Merker, 2000.). A regularidade do um-da-marcação não é absoluta. Não se trata da regularidade de uma pulsação cronométrica. Trata-se antes de uma regularidade construída por uma técnica e sujeita a todo tipo de manipulação: ela comporta paradas, suspensões, acelerações e desacelerações, tais como os conceitos de *fermata*, *accelerando*, *rallentando*, *stringendo*, *ritardando* e tantos outros mais procuram nomear. Se a natureza não fornece um modelo seguro para explicar o pulso rítmico, devemos olhar para a cultura – para um modo de viver social – como fonte da percepção e do uso regular da repetição. Por exemplo: no fenômeno da marcha, que em distâncias longas pode ensejar uma cadência ao andar, recuperando o sentido que damos àquilo que no jargão musical chamamos andamento. Ou nos modos individuais e coletivos de trabalho manual, no uso de ferramentas, iluminando os sentidos que podem se esconder sob as palavras como instrumento. Seja como for, a sincronicidade de movimentos é um fenômeno bem difundido em todas as culturas e encontra-se na base de várias atividades lúdicas ou laborais. Note-se, todavia, que nem a regularidade rítmica nem a sincronicidade da emissão fazem parte da fala, tomada em seu uso no discurso regular. Esse é um recurso empregado somente em situações específicas dos usos da fala quando disposta em verso ou enquadrada em uma métrica, tomando para si recursos comumente utilizados nas formações musicais.

O primeiro instrumento que a criança usa para aderir ao acordo do um-da-marcação é seu próprio corpo. Por isso insistimos desde o começo no entendimento do fenômeno pela via da técnica corporal e do conceito de artefato. Essa técnica encontra um corpo que, por menor e mais desajeitado que ainda seja, já consegue se mover e imprimir ao movimento uma sincronicidade intencional com o um-da-marcação que o viver na escuta se lhe apresenta. O

aprendizado do controle muscular esfinteriano recém-adquirido já estendeu o seu domínio sobre os demais grupamentos musculares. A criança já é capaz de se levantar, abaixar, andar, mover os braços e as mãos com alguma precisão e transfere essa habilidade motora para a tecnologia do ritmo, balançando o corpo em sincronia com o um-da-marcação.

O um-da-marcação possui uma qualidade curiosa: a sua intervenção introduz, por si só, um ordenamento capaz de estabelecer um campo de atuação coletiva onde antes não havia. E ele o faz com uma absoluta economia de meios, uma vez que tudo o que se precisa para instituir essa ordem é propor uma regularidade – para indicar que se aderiu a esse ordenamento, basta segui-la. O conceito de repetição tem uma ampla significação na teoria psicanalítica, a qual não cabe aprofundar neste momento. Mas é possível apontar que o sentido sintomático/terapêutico que a repetição tende a adquirir no mecanismo da angústia possa ajudar-nos a antecipar o que entendemos poder estar envolvido no mecanismo de atração que o simples princípio da repetição exerce no infante. O recurso à repetição é a única saída que ainda resta contra a angústia, diante da recusa radical à entrada na linguagem e na cultura, por vezes observadas em casos de autismo (Silva, 1998). A repetição ritualizada do neurótico obsessivo é também uma forma de se proteger da angústia. Assim sendo, poderíamos cogitar – quem sabe – a possibilidade de o um-da-marcação ter uma função terapêutica frente às angústias vividas pela criança em seu desamparo básico e à culpa edípica que já se anuncia. Mas é preciso não esquecer o aspecto corporal dessa experiência. Para marcar essa diferença originária é que nos pareceu necessário a contraposição à entrada no simbólico. Se o sentido adquire a sua primazia no domínio simbólico, o ordenamento instituído pelo pulso se dirige ao imaginário. Não demanda um sentido a ser decifrado, mas sim uma marca, um gesto. É preciso considerar uma sorte de gozo imaginário associado a esse impulso à repetição rítmica à qual se entrega a criança. Ainda que não estivesse referindo-se especificamente àquilo que denominei aqui como o um-da-marcação, Freud considera essa

hipótese, relacionando-a ao prazer oral que a criança experimenta no chuchar, isto é na sucção ritmada da chupeta ou do dedo, ao buscar a repetição do prazer experimentado na sucção do seio materno, bem como na atividade masturbatória. Para ele,

(...) certos tipos de estimulação provocam uma sensação prazerosa de determinada qualidade. Não há dúvida de que os estímulos produtores de prazer estão ligados a condições especiais que desconhecemos. Entre elas, o caráter rítmico deve desempenhar algum papel (...) (Freud, [1905] 1996, Vol. VII, 172).

Assim, aliada ao prazer de controlar típico da fase anal, é preciso considerar de forma autônoma “a produção de excitação sexual pela agitação mecânica e ritmada do corpo” (Freud, [1905] 1996, Vol. VII, 190) como fonte de prazer por parte da criança. De modo que é preciso considerar a hipótese de haver uma dimensão autoerótica na repetição do um-da-marcação.

As experiências em torno do um-da-marcação vão se multiplicar em palmas, jogos, danças, versos e cantos, constituindo uma longa vivência corporal. A primeira qualidade que a criança consegue apreender da técnica do canto é a sincronia da letra com o ritmo, ficando o controle mais específico da entonação para um segundo momento que nem sempre se realiza completamente.

Se, na experiência de gozo da escuta da voz materna, a criança – objeto dessa voz desejante – mal dela se separava, a experiência do um-da-marcação coloca o eu da criança em uma posição ativa na cena cultural. Ao perceberem a sua ‘performance’, todos a sua volta incentivam-lhe e convidam-lhe a atuar. Ela se constitui como outra via de entrada à cultura pela dimensão imaginária, sem prejuízo de sua relação com o simbólico. Como havia dito anteriormente, esse corpo é agora parte de um corpo coletivo, à medida que ele é convidado a aderir a uma norma, atuar dentro da medida pactuada, em sincronia com outros corpos reais ou imaginários. Esse corpo já é, desde então, um corpo instrumental. Nesse nível, porém, a repetição não é vivida apenas como norma, mas também como potência. O prazer do controle se amplifica para a noção de domínio: esse corpo passa a ser, desde já, falicizado. Assim,

podemos dizer que esse autoerotismo do um-da-marcação já possui uma espessura simbólica que o permite desenvolver-se nos desdobramentos do narcisismo primário.

Essa normatividade será ressignificada simbolicamente em um segundo momento. Por exemplo: quando a questão de gênero se impuser como orientadora do movimento corporal. Nesse segundo momento, a maneira de se mover em torno do um-da-marcação retoma, através dos movimentos corporais tipo de cada gênero, o seu viés sexual, ecoando as fantasias típicas da fase fálica. A educação pela música passa por uma educação pelo corpo, como pressentiu Platão, para que os modos e trejeitos ‘apropriados’ a cada gênero sejam ensinados. Assim, as tradições mantêm o repertório de passos relativos a cada gênero. E, em parte, é por meio da dança que as meninas aprendem com as mulheres adultas do grupo como o corpo feminino ‘deve’ se movimentar. Assim como prescreve que os meninos aprendam com os homens do grupo como proceder. Nesse sentido, as práticas musicais têm um papel coercitivo de ordenamento sexual muito próximo àquele idealizado por Platão, podendo ser utilizadas como um objeto de intervenção na formação das identidades de gênero, como ele preconizara. Ao mesmo tempo, por se constituir nesse campo imaginário onde a significação não se prende necessariamente a um significado real, as práticas musicais se convertem também no ‘espaço’ onde a ambiguidade pode mais facilmente transitar. Ao mesmo tempo em que reforçam a ilusão de que as identidades de gênero são também identificações sexuais, ao se revelarem como técnica corporal, as práticas musicais denunciam a sua artificialidade.

É o que se vê de forma mais nítida em contextos em que, pela dança, a menina, no processo de aprendizado mediante o qual ela irá se inventar como mulher, precocemente se vê recolocada nesse espaço de construção do corpo feminino como objeto de desejo. Ao mesmo tempo, encontrará aí um espaço socialmente aceito onde seu corpo e sua sexualidade não precisam estar totalmente encobertos ou mesmo suprimidos. Ela aprenderá como ‘deve se mover’ o corpo feminino para ser desejado e poderá ‘rebolar’ e reproduzir movimentos que

mimetizam o ato sexual sem que os mesmos estejam explícita ou obrigatoriamente categorizados como tal⁷³. Em sistemas fortemente patriarcais ou machistas, o corpo feminino, significado como fonte de prazer e objeto do desejo, vai sendo construído também em relação ao ideal do corpo que dança, de modo que a própria dança pode acabar por se converter em signo da feminilidade. Passa a existir uma divisão de gênero nas funções musicais nas quais, por exemplo, os homens tocam e as mulheres dançam. Será possível observar situações em que tanto o menino poderá ser chamado de *gay* se quiser ser bailarino, quanto o mesmo poderá encontrar na dança um canal para expressar sua feminilidade, ao imitar os movimentos de dança preconizados às meninas, dando a isso a conotação de burla ou brincadeira. As técnicas corporais da música e da dança recebem uma marcação sexual que, segundo processos culturais específicos, irão orientar as escolhas, promovendo, no interior das atividades do campo, uma divisão de gênero similar àquela observada na divisão do trabalho em sociedades tradicionais. É interessante notar que, mesmo após décadas de contínua mudança dos comportamentos sociais com relação às divisões de gênero nas atividades laborais, no campo das práticas musicais, elas continuem vivas e atuantes.

A divisão de gênero irá se refletir de muitos e variados modos nas práticas musicais. Ainda hoje, em muitas culturas o campo musical é um território marcadamente masculino, assim como o campo da dança permanece demarcado sob o signo da feminilidade. Ainda que isso possa estar mudando nas sociedades globalizadas, basta ver um programa de auditório atual (por exemplo, o do Faustão) para percebermos como o modelo mulheres-dançando/homens-tocando permanece inalterado, reproduzindo e reforçando o mesmo padrão visto a três ou quatro décadas atrás (por exemplo, o programa do Chacrinha). Chega a ser perturbador constatar que nos tempos atuais, no qual as mulheres se emanciparam profissionalmente e passaram ocupar os mais diversos cargos e profissões, ainda seja

⁷³ Nos cultos evangélicos e neopentecostais, em que os estilos musicais dançantes foram incorporados ao repertório ritual, os movimentos corporais característicos desses estilos são desencorajados ou substituídos por movimentos anódinos e o dançar junto é interdito.

relativamente raro ver mulheres tocando instrumentos nas bandas e grupos instrumentais. O universo da execução instrumental ainda é predominantemente masculino e, mesmo quando observamos uma abertura à participação feminina, também nesses casos uma divisão de gênero parece atuar. Basta notar como alguns instrumentos se tornam mais ou menos ‘apropriados’ a cada gênero. O aprendizado do piano durante muito tempo foi visto como uma atividade recomendada na educação das jovens, mas não o do violão ou de outro instrumento associado ao universo masculino.

Faço uma pequena digressão para lembrar que, a esta altura, esse campo imaginário com o qual identificamos o endereçamento dos agenciamentos musicais já foi completamente invadido pelo simbólico. E olhem que nem chegamos ainda na participação daquilo que seria o papel da linguagem propriamente falando no campo das práticas musicais – refiro-me aqui ao sentido dos versos e letras das canções. Como seria de se esperar, esses apenas reforçam de maneira mais explícita o que na música e na dança o corpo aprende a marcar: a divisão de gênero tende a se acentuar com a elaboração de papéis ainda mais bem definidos e a temática do encontro/desencontro entre um homem e uma mulher se torna recorrente.

De todo modo, a construção desse corpo erótico, sexuado, mantém essa relação próxima com as técnicas corporais da música e da dança, que, ao mesmo tempo em que implica as identidades de gênero, como prevalece nas danças coletivas de meninos e meninas, promovem o ensejo do encontro, como nas danças de casal. Portanto, não é apenas essa mimetização do gênero com que o sujeito se identifica ou é instado a se identificar que está em jogo. A cena musical, ou aquilo que podemos chamar de educação informal em que o sujeito é conduzido em sua interação com as práticas musicais, passa a constituir-se como espaço simbólico privilegiado de reafirmação/construção do gênero e do encontro sexual.

Devemos lembrar que é do agenciamento das práticas musicais que surgem as ocasiões culturais de dançar com o outro ou, como se diz ainda, dançar junto. E desde já, o

preceito de dançar junto vem pressuposto de que esse dançar junto significa em relação ao outro sexo. Cada contexto elaborará seus próprios códigos de conduta, códigos corporais, elegendo os papéis sexuais a serem representados em meio aos repertórios musicais correspondentes. Tomemos o exemplo pitoresco da valsa, como dança cortês ou popular – ou qualquer outro gênero de dança a dois, onde a ‘liberdade’ do dançarino dependa do domínio técnico com relação ao estilo. Imaginemos os pares, agindo dentro da mais perfeita previsibilidade no salão. Do ponto de vista do par amoroso ou de possíveis pretendentes, a ocasião da dança, do baile, se constitui como oportunidade social. Desde que esse encontro aconteça na publicidade do salão onde os atores se movem dentro de uma corporalidade esperada, ou melhor, previsível e aceitável pelos convivas, historicamente, esse momento de intimidade tende a ser não apenas tolerável e socialmente permitido, mas até mesmo propiciado. Os passos da dança resumem em parte essa previsibilidade, riscam no salão a pantomima desse enlace frustrado, mas que, na sua frustração, marca com o corpo o lugar do encontro interdito. Não é preciso ir muito longe para entender que os inocentes (ou nem tanto) movimentos corporais da dança de casal evocam o ato sexual. Ele apenas opera de modo mais codificado essa metáfora do enlace sexual explicitando que, para que ele aconteça, é preciso que as regras (do ritmo, dos passos da dança, da etiqueta, da ética) sejam respeitadas e o seu cumprimento seja público. Nas danças de umbigadas, como o batuque de umbigada e o jongo⁷⁴, observamos a mesma fórmula onde o encontro amoroso é encenado pela dança que marca com o corpo a rítmica dos tambores numa pantomima em que o par se aproxima e afasta. Usando criativamente o repertório de passos e ritmos do estilo, os casais se alternam na roda, cada um dança para o outro, mas separados, sendo a umbigada o momento crítico em que os corpos se tocam. Era a isso que eu me referia ao dizer que as práticas musicais retratavam para o sujeito uma posição entre promessa e a impossibilidade do gozo. Para o par

⁷⁴ Atualmente, na grande maioria das rodas de jongo ainda atuantes, a umbigada é apenas sugerida.

que valsa cumpre sabê-lo que, embora estejam ali um nos braços do outro, o enlace não se completará: trata-se de uma pantomima, uma representação. Essa pantomima carrega, todavia, um sentido: para que o encontro se dê (esse encontro sexual que ora está aqui sendo representado) é preciso que o código seja observado. Simbolicamente essa pantomima acena também com uma promessa: sendo bons bailarinos, isto é, sabendo manejar o código corretamente, suas chances de encontro com o outro (sempre idealizado como o outro sexo na simbologia dessa pantomima)⁷⁵ se tornam mais proficuas. Assim, dançar uma valsa implica uma corporalidade em que esse corpo precisa aderir a um código. Digamos que, no caso da valsa, esse código se constitua em torno de uma marcação ternária sendo operada pelo corpo em forma de passes e rodopios que podem ser reelaborados, mas que constituem um princípio básico: a repetição de três tempos em que o corpo se move no primeiro e no segundo, e para no terceiro. Isso faz com que, embora a contagem seja ternária, a movimentação corporal seja binária, com a incorporação do terceiro tempo ao segundo, fazendo com que essa divisão binária se torne desproporcional com um segundo tempo mais longo que o primeiro. Junto desse princípio corporal básico articulam-se princípios outros impregnados de simbolismo. Tais como: a primazia masculina na condução da dança (também ritualmente naturalizada), os passos ou trejeitos que convém a cada sexo e tantos outros detalhes em que percebemos que os códigos e condutas sociais para o enlace são imaginarizados sob a forma de dança. Uma vez que o um-da-marcação surge por princípio como articulação imaginária, sua maneira de lidar com a invasão simbólica é grafar imaginariamente o processo de ressignificação na forma de estabelecer essas práticas que as tradições cristalizam, conservam, recriam e continuamente adaptam à sua simbologia. Isoladamente essa ‘grafia’ imaginária pode nada significar, como a marcação dos passos da valsa tomados por si só, embora em outros gêneros e estilos a conotação sexual dos movimentos corporais possam ser mais explícitos. Todavia,

⁷⁵ “No jongo, mulher não pode dançar com mulher. O par é sempre um homem com uma mulher”, explica ao público a mestra jogueira do quilombo São José. Tal qual os versos da canção *Vale tudo*, de Tim Maia: “só não pode dançar homem com homem, nem mulher com mulher”.

mesmo os movimentos mais anódinos como os da valsa podem indicar, quando articulados com outros elementos do contexto, a encenação de uma ética sexual.

Vale adiantar algo que mais adiante pretendemos elaborar pormenorizadamente. Aquilo que Darwin observou no comportamento padronizado de algumas espécies (notadamente nos pássaros e alguns insetos), que ele chamou música vocal e música instrumental e que é resultado de um processo evolutivo, foi desenvolvido e transmitido mediante processos culturais em diversas sociedades. Todavia, nestas os processos de padronização são artificiais, inventados, possuindo caráter de artefato cultural. Assim, estamos diante daquilo que talvez seja o que há de mais irreduzível no conceito de mimeses: o que se imita é uma ordem, um ordenamento observável na natureza, mas que, por ter sido para sempre perdido na esfera do humano, precisa ser eternamente reinventado.

Retomemos por ora os processos envolvidos naquilo que chamamos viver na escuta. Procuramos detalhar, em primeiro lugar, como o processo da escuta da voz materna, articulada na técnica do mamar, já nasce marcado, por parte da criança, pelo signo do prazer, pelo gozo da escuta dessa voz invocante. Em segundo lugar, indicamos que, durante a chamada fase anal, esse prazer passivo da escuta é acrescido de um prazer mais ativo. Conquistando o controle muscular gradualmente, a criança se torna agente, dominando os rudimentos dessa técnica corporal que é a música, descobrindo que pode controlar melhor a emissão vocal e, sobretudo, marcar com o próprio corpo a pulsação musical.

O controle muscular continua a atuar na base daquilo que podemos definir como a técnica do canto em que a maioria das crianças é introduzida. Frequentemente o primeiro agente da transmissão dessa técnica é a própria mãe ou aquele que desempenha a função materna, mediante o vasto repertório de canções infantis e acalantos. É bastante usual que, desde o seu nascimento, o recém-nascido seja submetido a essa prática musical do acalanto. Ainda que a 'genética' possa desempenhar algum papel na aquisição e desenvolvimento da

habilidade que conhecemos por ‘afinação’, penso que esse papel seja secundário. Acredito que mais importante do que qualquer suposta predisposição genética, o desenvolvimento da ‘afinação’ dependa de fatores exógenos, dentre os quais eu destacaria a circunstância de uma criança ter tido a ocasião de conviver desde cedo com um adulto que cantasse ‘afinado’ para ela. Uma vez precocemente afetada pela técnica do cantar afinado e a conseqüente configuração de traços mnemônicos daí resultante, a criança, ao atingir a fase do controle muscular fino exigido na técnica corporal do cantar, teria mais chance de reproduzir as diferenciações tonais aferidas. Assim, a aquisição do controle melódico envolvido na técnica do cantar, aquilo que denominamos afinação, dependerá desses fatores que denominei exógenos, como a existência de pessoas próximas da criança que sejam elas próprias ‘afinadas’ (isto é dominem corretamente a técnica do que cada cultura define como tal) e que cultivem o hábito de cantar com ela em casa, e, posteriormente, que isso aconteça na escola ou nas brincadeiras infantis. Tal aquisição ocorre numa etapa posterior, quando a questão rítmica já se encontra bem mais desenvolvida, e se realiza pela percepção e controle dos artificios da espacialização tonal. Ela demanda um processo mais fino e demorado e não possui a mesma incidência quase ‘universal’ do um-da-marcação. Trata-se não apenas da percepção correta da distância intervalar, como também prevê, ao longo do processo, a reprodução dos intervalos corretos, implicando um refinado controle do trato vocal. Embora um paralelo possa ser traçado com o controle na reprodução dos fonemas, já estabelecida anteriormente, trata-se de uma técnica corporal de outra ordem e que, diferente dos fonemas, se desenrola pelo eixo imaginário.

O fato de uma pessoa não ser afinada não implica em qualquer perda substancial em sua vida prática, inclusive a de apreciar, participar e deixar envolver-se vivamente pela experiência musical. A própria noção de afinação deve ser avaliada a partir do contexto, pois será ele que irá definir o que há de ser cantar ‘afinado’. Todavia, muitas tradições musicais, ao

ocidente e ao oriente, consideram a precisão melódica um elemento fundamental do canto. Do mesmo modo que pode haver pessoas desprovidas de habilidades musicais específicas (rítmico ou melódico) que vibram como ouvintes na fruição dos artefatos musicais, pode haver aquelas que, embora mostrem facilidade para o ritmo e o canto, mantenham um inexpressivo interesse pelo fenômeno musical. Ainda assim, na maior parte das vezes, o que se observa é que esses processos andam juntos e se retroalimentam. Um maior investimento no domínio dessa técnica corporal será alimentado por uma forma de escuta interessada dos artefatos musicais e, por sua vez, realimentará o próprio interesse da escuta pelo refinamento dessa técnica. Uma criança que, gostando de cantar e se exercitando no canto, percebe-se cantando corretamente (o que será confirmado pelos elogios que receberá do grupo pela maneira com que canta) acabará por se interessar por cantar outras tantas canções com que eventualmente venha a se identificar, ampliando ainda mais sua técnica. Nada impede, porém, que um sujeito desafinado adore cantar e assim o faça. Se pensarmos bem, a técnica corporal envolvida no cantar é extremamente específica e não correlata a qualquer outra função ou experiência.

Enquanto o um-da-marcação opera por uma espécie de sinestesia onde a questão espacial, do espaçamento, é aplicada à dimensão temporal, a questão das marcas tonais opera pela espacialização do evento sonoro. Refiro-me à noção de intervalo como a ‘distância’ entre dois sons. Ora, qualquer distância entre dois sons que não seja uma distância no tempo é uma impossibilidade real. Dizer que o *dó3* está mais perto de *ré3* do que de *sol3* (ou que o *mi* está ‘entre’ *dó* e *sol*, ou ainda que o intervalo de segunda é menor do que o de quarta etc.) só faz sentido como metáfora (de uma sensação corporal?). Metáfora essa que enxerta no sonoro uma plasticidade espacial e introduz a noção daquilo que chamamos intervalo musical, quando pensamos a relação entre sons como distâncias. Essa operação, embora pareça espontânea, requer todo um intrincado mecanismo de percepção e controle. Ela tem lugar no

plano imaginário e, por si só, não carrega qualquer sentido simbólico – exceto aqueles que lhes são porventura metaforicamente atribuídos⁷⁶. A imaginarização melódica está assentada sobre o princípio básico da alternância entre dois ou mais tons que ficam marcados como ponto de referência. Dentre suas expressões vocais características mais simples estão as formas recitativas, que, tal como ocorria no rito católico tridentino, em cerimônias budistas e em tantas outras cerimônias de cunho religioso, o texto sagrado é escandido entre duas alturas. Os ‘sistemas tonais’ são formas tradicionais de articular essa espacialização sonora.

Embora essas duas maneiras de transpor ou traduzir a percepção espacial na dimensão temporal e sonora interajam nas práticas musicais, elas constituem operações independentes. A prova disso – além de encerrarem processos corporais distintos, cuja aquisição se encontram relativamente distantes no tempo – é a frequência com que os professores de música percebem que o desenvolvimento rítmico não necessariamente depende do melódico e vice e versa. É comum nos depararmos com pessoas onde a questão melódica está bem desenvolvida ou trabalhada, mas a percepção e desempenho rítmico não. Assim como pessoas cujo senso rítmico é em muito superior ao desempenho melódico. Mas como ambos os processos estão assentados sobre princípios muito simples e elementares da cultura, o mais corrente é que, em condições culturais normais, a maioria desenvolva, em maior ou menor grau, ambas as competências. Podemos, aliás, fazer um paralelo com o que dissemos sobre a dança. Embora dançar bem envolva um domínio técnico muito elaborado, mexer o corpo no um-da-marcação é algo acessível à maioria.

É preciso considerar ainda que a ênfase no controle inaugurado na fase anal acompanhará de forma duradoura aqueles que, em uma etapa posterior, encontram prazer em se desenvolver na técnica musical. O prazer do controle dos movimentos corporais permanece ativo entre todos aqueles que se engajam no aprendizado de um instrumento musical ou que

⁷⁶ Haja vista a conotação diabólica atribuída ao intervalo de quarta aumentada durante a Idade Média (*diabolus in musica*). Mas, também, a própria atribuição dos conceitos de consonância ou dissonância.

levam a técnica da execução instrumental, do canto ou da dança ao estado de ‘excelência’. O envolvimento e a dedicação ao estudo prático da música e da dança não deixa de indicar um processo de sublimação no qual a ênfase no controle, inaugurado na fase anal, desempenha uma função importante.

A questão do controle corporal é um aspecto fundamental na maioria dos processos artísticos. Todavia, não podemos nos esquecer do papel desempenhado pela fantasia como fator preponderante da dimensão criativa envolvida nesses mesmos processos. Será a partir da entrada da criança na fase fálica, com a conseqüente precipitação do complexo de Édipo e o drama da castração, que o jogo fantasístico assumirá maior relevo.

O aprendizado do controle da entonação na técnica do canto recolocará a voz na centralidade do processo de musicalização da criança e, por meio dela, o acesso a todo o repertório de cantigas e canções que integram a sua cultura ou contexto social. É pela vivência desse repertório que passa a compor a sua contextura aural, a partir do momento em que é instada a prestar-lhe atenção e com ele interagir, que a criança começa a vocalizar as primeiras rimas de um imenso repositório simbólico condensado nas canções. Não seríamos tão imprudentes ao insinuarmos que a canção, isto é, a palavra cantada, constitui-se num fenômeno universal. Existirá alguma cultura em que a canção inexista? Alguma que não exiba algum tipo de cancionero tradicional?

É pela canção que o processo de transmissão da técnica corporal da música avança. Por exemplo: é por ele que a criança se exercita no controle e na aquisição da técnica da entonação. Ocorre que é próprio das canções aliar no canto a melodia e a palavra – e a palavra carrega um sentido. O sentido das palavras nas canções adquire um aspecto não usual, surpreendente, eu diria hiperbólico, uma vez que nele a função fantasística se evidencia sobremaneira. Ainda que esteja disposto em feitio próximo à coloquialidade, o sentido das palavras que integram uma canção frequentemente desobriga-se de uma função meramente

descritiva, excedendo-se em figuras de linguagem (de som, de construção e de pensamento) e aproximando-se de uma atmosfera onírica. Além do mais, a lógica do verso passa a guiar-se mais por parâmetros musicais, como a rima, o ritmo e a métrica, do que pela necessidade de esgotar o sentido de um conteúdo. Aquilo que ocorre de maneira extremada em canções como *Águas de março*, de Antônio Carlos Jobim, na qual a letra não comunica um sentido unívoco, privilegiando a rima, o ritmo e o jogo de palavras (neste caso próxima ao *non sense*), pode ser considerado quase como um princípio basilar do gênero canção e mesmo da forma poética como um todo. Mesmo nos casos em que a letra assume uma dimensão mais literária, em que se conta uma história mais coesa, os aspectos rítmicos e melódicos, permanecem fatores preponderantes na escolha das palavras.

Esses critérios ‘musicais’, bem como aquilo que chamei de dimensão fantasística e atmosfera onírica, encontram-se amplamente representados no cancionário infantil. Tomemos como exemplo a conhecida canção *Sapo cururu*, cujos versos dizem:

Sapo cururu
Na beira do rio
Quando o sapo canta, oh, maninha
É que está com frio.

A mulher do sapo
Deve estar lá dentro
Fazendo rendinha, oh, maninha
Para o casamento

A atmosfera onírica e fantasiosa da letra salta aos olhos. Mediante o antropomorfismo do casal de anfíbios (o sapo e sua ‘mulher’), descobrimos que eles não apenas sentem frio e fazem renda, como estariam prestes a se casar. Há diferentes versões da canção. Por exemplo: as que substituem ‘canta’ por ‘grita’ ou ‘pula’. Os termos utilizados nos finais da frase, quando ocorre a rima, são definidos por suas qualidades acústicas, como sempre ocorre nesses casos. Assim, o vocábulo frio é escolhido por rimar com rio e não por informar uma suposta sensação térmica sentida pelo animal, que, aliás, é pecilotérmico. Ele poderia ser substituído por virtualmente qualquer outro vocábulo que preservasse a rima e a métrica do verso. Dentre

as possibilidades eu destacaria o termo ‘cio’, que não apenas preservaria a rima e o metro, mas restituiria aproximadamente o sentido denotativo do verso. Como é sabido, o ‘canto’ do animal serve como estratégia sexual. Seria até mesmo de se imaginar a possibilidade deste último ser o termo censurado (consciente ou inconscientemente), o qual ‘frio’ veio substituir. Isso explicaria a referência à mulher e ao tema do casamento que aparecem inesperadamente no segundo verso.

Creio que seria muito interessante que se avançasse em um estudo formal e psicológico deste cancionero à maneira da proposta de Bruno Bettelheim em seu famoso *The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales* (1976)⁷⁷. Aquilo que encontramos desenvolvido em uma forma literária relativamente extensa como a dos contos de fada muitas vezes se reproduz de forma capsular nas canções infantis. Tanto as fantasias infantis próprias da fase fálica, quanto as angústias relativas à castração e ao drama edípico encontram eco na simbologia das canções, mesmo que de forma alusiva ou indireta⁷⁸. Ainda que uma análise psicológica pormenorizada desse rico repertório exceda em muito a proposta deste capítulo, tomemos como exemplo algumas dessas canções a título de demonstração.

O tema do desejo, como aquilo que não cessa de se escrever, que não se esgota na satisfação, se caracterizando pela falta e que é comumente personificado pelo desejo feminino, surge de forma alusiva na cantiga *Dona aranha*.

Dona aranha
Subiu pela parede
Veio a chuva forte
E a derrubou

Já passou a chuva
E o sol já vai surgindo
E a dona aranha
Continua a subir

⁷⁷ O livro foi traduzido para português com o título **A psicanálise dos contos de fadas** em edição da Paz e Terra (2002).

⁷⁸ Como anotou Freud, a *Análise de uma fobia num menino de cinco anos* (1909) “ensinou-nos muitas coisas novas para as quais não fôramos preparados pela psicanálise: por exemplo, o fato de que o simbolismo sexual, a representação do sexual por objetos e relações não-sexuais, remonta a esses primeiros anos de domínio da fala” (Freud, [1905] 1996, Vol. VII, p. 182).

Ela é teimosa
E desobediente
Sobe, sobe, sobe
E nunca está contente

A imagem da aranha é frequentemente associada à vulva⁷⁹ e a expressão idiomática “subir pelas paredes”, que indica estar fora de si ou em uma situação de desespero, é frequentemente empregada para indicar um estado de urgência ou excitação sexual extrema. É nessa última acepção que o idiotismo é empregado, por exemplo, no *hit* brega *Subindo pelas paredes* de Elymar Santos⁸⁰, assim como no *funk* de MTG MC *Novinha, tu vai subir pelas paredes*⁸¹, uma das mais tocadas em 2015 nas rádios dedicadas ao gênero. A referência à “chuva forte” que veio e “a derrubou”, pode ser interpretado como uma alusão ao orgasmo (associando a ‘chuva’ ao aumento ou expulsão do fluxo da lubrificação vaginal ou mesmo à ejaculação) que teria aplacado momentaneamente a situação de excitação sexual que a colocava “subindo pelas paredes”. Passada a ‘chuva’, o calor do sol faz a temperatura (da libido) tornar a aumentar, fazendo com que a aranha retome a sua escalada e continue a subir (pela parede). Ela, a aranha, isto é, a vulva, está aqui numa posição metonímica como representante da mulher, habitualmente descrita como teimosa em relação ao seu desejo (caprichosa). Mas, também, desobediente, já que à mulher é ensinado não desejar, e sim satisfazer o desejo masculino. Podemos imaginar, portanto, um *looping*, no qual ela sobe pela parede, é derrubada pela chuva e volta a subir sem nunca se satisfazer completamente: “sobe, sobe, sobe e nunca está contente”, porque, afinal, o desejo não tem fim. Assim, a vulva e, por

⁷⁹ Ver como exemplo o *Rock das aranhas* de Raul Seixas:

Subi no muro do quintal / E vi uma transa que não é normal / E ninguém vai acreditar / Eu vi duas mulheres / Botando aranha prá brigar.

Duas aranhas, duas aranhas / Duas aranhas, duas aranhas / Vem cá mulher deixa de manha / Minha cobra quer comer sua aranha.

Meu corpo todo se tremeu / E nem minha cobra entendeu / Cumé que pode duas aranhas se esfregando / Eu tô sabendo, alguma coisa tá faltando.

É minha cobra, cobra criada / É minha cobra, cobra criada / Vem cá mulher deixa de manha / Minha cobra quer comer sua aranha (...)

⁸⁰ (...) Quando teus olhos me dizem hoje eu quero fazer com você / Tudo que você quiser fazer comigo, pra eu te ver / Subindo pelas paredes de tanto prazer (...)

⁸¹ Ah, novinha / Hoje tu vai gozar várias vezes / Subir pelas paredes / De tanto tesão / Tu vai se apaixonar / Quando eu começar botar (...)

extensão metonímica, a própria mulher estariam então aqui representadas como não estando nunca completamente satisfeitas. Essa é uma condição humana, uma vez que, como vimos na discussão sobre a teoria da libido, para todo sujeito o desejo não cessa de se escrever. Todavia, na representação dos gêneros essa é uma temática reiteradamente associada à condição feminina – o que a canção parece reificar. Seja porque, diferentemente do homem, à resposta orgásmica feminina não sucede um período refratário, seja porque a representação do órgão sexual feminino como fenda esteja associada à falta, à castração e, conseqüentemente, ao desejo, ou mesmo ainda porque a perplexidade masculina ante a complexidade e singularidade do desejo feminino frequentemente coloque os homens em apuros quando se trata de saber o que quer uma mulher.

O tema da castração também se faz presente de forma alusiva no cancionário infantil.

Reparem na cantiga *Meu pintinho amarelinho*:

Meu pintinho amarelinho
Cabe aqui na minha mão (na minha mão)
Quando quer comer bichinho
Com seu pezinho ele cisca o chão

Ele bate as asas, ele faz piu-piu
Mas tem muito medo é do gavião
Ele bate as asas, ele faz piu-piu
Mas tem muito medo é do gavião

O termo ‘pintinho’ é corriqueiramente utilizado para se referir ao pênis infantil. O segundo verso, parece corroborar a ambigüidade em favor dessa acepção ao fazer referência ao fato do pintinho caber na mão, uma vez que o manuseio do próprio órgão genital por parte da criança, em alusão à masturbação, evoca uma experiência muito mais comum do que a de agarrar a ave filhote. Na canção, o pequenino pinto faz as suas graças: “ele bate as asas, ele faz piu-piu”, demonstrando uma atitude típica das aves adultas. A ideia da sua autonomia e independência, aliás, já fora anunciada na estrofe anterior que sugere que o pequeno já se arrisca pelo terreiro em busca da própria comida. Tudo parece ir muito bem para o pequeno galináceo até surgir a figura do gavião, a quem ele teme. O gavião é, sabidamente, uma ave de

rapina que se alimenta de suas presas, dentre as quais outras aves menores – portanto, o temor do pintinho não é infundado. Todavia, o termo gavião conota, também, o homem adulto, especialmente na condição de conquistador, aludindo a ideia de predador sexual. É esse o sentido dado ao vocábulo nos sambas *Ninguém tasca*⁸² (*O gavião*), de Mário Pereira e João Quadrado e *Cala a boca, Zé Bedeu*⁸³, de Raul Gonçalves Sampaio⁸⁴. A canção conota um sentido em que um homem adulto sexualmente dominante (o pai) surge como ameaça às aventuras (sexuais) do filhote. Com isso não estou afirmando que a criança esteja em condições de decodificar todo o conteúdo simbólico a ela apresentado, especialmente com as nuances propostas por uma interpretação psicológica como esta. Todavia, parte dessa rede associativa que está sendo construída com a sua entrada no domínio simbólico já pode ser acessada, como, no caso presente, a percepção da ocorrência de um mesmo significante (pinto) para o filhote animal e o órgão sexual infantil. Isso já basta para explicitar a metáfora, conectando o conteúdo simbólico da canção com a ameaça real da castração que ela, em meio a angústia, já experimenta. A ideia da castração parece ser ainda reforçada pela ideia do bico do gavião como metáfora de objeto afiado ou cortante, como uma tesoura, capaz de decepar

⁸² Vou dar bolacha em que mexer com a minha Nêga / Já dei colher demais, agora chega / Há dez mulheres para cada um no Rio de Janeiro / A Nêga é minha, ninguém tasca, eu vi primeiro / A Nêga é minha, ninguém tasca eu vi primeiro.

Quando ela andava naquela / Pindaíba que fazia gosto / Não havia nenhum matusquela / Querendo olhar pro seu rosto / Hoje ela anda bonita / E vive no meu barracão.

Um, dois, três / Fica assim de gavião / O meu barraco, fica assim de gavião.

⁸³ Que mulher danada / Essa que eu arranjei / (...) Ontem quando eu cheguei em casa (às sete horas) / Tava com a mala na mão (às sete horas) / Dizendo que ia embora (às sete horas) / Nas garras de um gavião / Olhou pra mim e me disse sem pestanejar / Eu vou pro Rio de Janeiro ver o escrete brasileiro jogar.

⁸⁴ Imagino que o termo não possua a mesma conotação em português de Portugal. Mesmo porque a espécie não é endêmica na Península Ibérica. Além do mais, as espécies das famílias *Accipitridae* e *Falconidae* são referidas em Portugal mais comumente como falcões ou águias, e, ainda, como bútio ou minhoto. A única referência ao termo gavião encontrado sob a Categoria *Aves de Portugal*, da Wikipédia, é ao gavião-da-europa, que, apesar do nome, só pode ser encontrado na Ilha da Madeira e nas Ilhas Canárias (ver https://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Aves_de_Portugal). A letra da canção está disposta ‘sobre’ uma melodia tradicional que serve de ‘base’ pra outras canções infantis, notadamente *Pai Francisco* e, assim como esta, possui uma têmpera claramente nacional, onde aparecem termos tipicamente empregados no Brasil como delegado, violão e gavião (inspetor, guitarra e falcão ou bútio, em português lusitano). Isso indica que a canção tem uma origem brasileira, ao menos no que se refere à letra, o que, a meu ver, autorizaria a referência à metáfora proposta. * Alguns dias após redigir essa nota eu encontrei um vídeo do fenômeno editorial brasileiro *A galinha pintadinha* com uma versão ‘transcrita’ para português de Portugal da canção, agora rebatizada *Pintainho amarelinho*: Pintainho amarelinho / cabe aqui na minha mão / Quando quer comer bichinhos / Com seus pezinhos ele raspa o chão / Ele bate as asas / Ele faz piu-piu / Mas tem muito medo / Do grande falcão. O vídeo está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MpUwOe6vhqA>>. Acesso em 27 de abr. 2016.

ou seccionar o pinto, mantendo a ambivalência referencial que pode tanto remeter à morte do animal quanto à perda do órgão sexual. Podemos, então, imaginar que a entrada da criança no universo simbólico a permite acessar gradualmente um repertório de símbolos que lhe vem em auxílio para falar ou, pelo menos, articular metaforicamente seus medos e angústias – no presente caso, a angústia da castração, representada pela ameaça paterna frente as suas aspirações sexuais incestuosas.

A temática da interdição do incesto encontra-se também representada no cancionero infantil tradicional português. Tome-se como exemplo a cantiga *Terezinha de Jesus*⁸⁵:

Terezinha de Jesus
De uma queda, foi ao chão
Acudiram três cavalheiros
Todos os três, chapéu na mão

O primeiro foi seu pai
O segundo, seu irmão
O terceiro foi aquele
Que a Tereza deu a mão

Terezinha levantou-se
Levantou-se lá do chão
E sorrindo disse ao noivo
Eu te dou meu coração

Quanta laranja madura
Quanto limão pelo chão
Quanto sangue derramado
Dentro do meu coração

Da laranja, quero um gomo
Do limão, quero um pedaço
Da morena mais bonita
Quero um beijo e um abraço

A cantiga começa por narrar a história de uma donzela que, havendo caído, é imediatamente socorrida por três homens: o pai, o irmão e um terceiro que, não sendo pai ou irmão, é aquele a quem ela oferece a mão para ser por ele erguida. No terceiro verso, descobrimos que esse

⁸⁵ A canção traz variações, como comumente ocorre nesses casos. A versão colhida por Veríssimo de Melo (1981) em **Folclore Infantil: acalantos, parlendas, adivinhas, jogos populares, cantigas de roda** não traz a terceira estrofe. Em **O tesouro das cantigas para crianças** (2001), Ana Maria Machado (org.), aparecem as cinco estrofes em uma ordem ligeiramente modificada, com a terceira estrofe concluindo a cantiga. Nas gravações do gênero e práticas de ensino, a cantiga é frequentemente cantada com quatro estrofes, ora sem a terceira, ora sem a quarta estrofe (mais comumente), na ordem disposta acima.

‘dar a mão’ ocorreu também no sentido figurado, como se diz quando faz referência à noiva dar ao noivo a mão em promessa de casamento. O terceiro inominado do primeiro verso – aquele que não era nem seu pai nem seu irmão – transforma-se no noivo a quem Tereza dá seu coração. Mas vamos com calma, pois, já de início, há uma segunda camada de complexidade simbólica que merece ser melhor explorada.

A referência à queda evoca a ideia de falta moral⁸⁶. A correlação entre a noção de pecado e a imagem da queda é amplamente difundida na cultura judaico-cristã. Não por acaso, o capítulo 3 do livro de Gênesis é intitulado *A queda*, em referência à transgressão do homem que teria culminado com a sua expulsão do Paraíso. Também a casta dos anjos rebeldes liderados por Lúcifer é referida como anjos caídos ou decaídos⁸⁷, com ampla representação na iconografia cristã, bem como na literatura, no cinema⁸⁸, na música⁸⁹ e no cristianismo popular. Na própria oração do *Pai nosso*, a menção à sedução do pecado é referida como “cair em tentação”. O nexos cristão da queda como metáfora da falta moral é reforçado pelo fato de a Terezinha em questão ser de Jesus. Após a queda, Terezinha é

⁸⁶ A correlação entre queda e falta moral aparece em outras canções do repertório popular, como no belo samba *Volta por cima*, de Paulo Vanzolini: Um homem de moral / Não fica no chão / Nem quer que mulher / Lhe venha dar a mão / Reconhece a queda / E não desanima / Levanta, sacode a poeira / E dá a volta por cima. E, também, no samba *Lama*, de Mauro Duarte, gravado por Clara Nunes: Por isso não adianta estar no mais alto degrau da fama / Com a moral toda enterrada na lama.

⁸⁷ Embora a expressão anjos caídos ou decaídos não apareça na Bíblia, ela tornou-se extremamente popular na cultura cristã. Por exemplo: ela consta no documento *Catecismo da Igreja Católica*, elaborado pelo Vaticano durante o papado de João Paulo II, sob a supervisão do então cardeal Joseph Ratzinger, no qual há um capítulo intitulado *A queda dos anjos*. A expressão pode ter se originado em decorrência da passagem do Evangelho de Lucas, capítulo 10, versículo 18, no qual Jesus diz: “Eu via Satanás cair do céu como um relâmpago!”. A versão eletrônica do *Catecismo da Igreja Católica* está disponível no site do Vaticano, no endereço <http://www.vatican.va/archive/ccc/index_po.htm>. Acesso em 29 de abr. 2016.

⁸⁸ No cinema temos, por exemplo, os belos *Der Himmel über Berlin* (Asas do desejo) e *In weiter Ferne, so nah!* (Tão longe, tão perto), de Win Wenders.

⁸⁹ Na música, a referência aos anjos caídos também se faz presente, como na canção *Sympathy for de Devil* dos Rolling Stones, posteriormente regravada pelo grupo norte-americano Guns’n’Roses. *Anjos caídos* (ou *A construção do caos*) é o título de uma faixa do primeiro álbum do grupo Cordel do Fogo Encantado, composta por Lirinha, a qual trás os versos: Os homens são anjos caídos / Que Deus mandou para Terra / Porque botaram defeito na criação do mundo (...) / Eu voava alto porque tinha um grande par de asas / Até que um dia caí / E aqui estou nesse terreiro de samba / Ouvindo o trabalho do Céu / E aqui estou nesse terreiro de guerra / Ouvindo o batalha do Céu / Nesse terreiro de anjos caídos (...) / Esse terreiro de anjos / Esse errar que é sem fim / Essa paixão tão gigante / Esse amor que é só Seu / Esperando Você chegar / Os homens aprenderam com Deus a criar / E foi com os homens que Deus aprendeu a amar. Em sua *Heavy metal do Senhor*, Zeca Baleiro canta: O cara mais *underground* / Que eu conheço é o diabo / Que no inferno toca *cover* / Das canções celestiais / Com sua banda formada / Só por anjos decaídos / A plateia pega fogo / Quando rolam os festivais.

acudida por três cavalheiros, “todos três, chapéu na mão”. Quem está habituado à leitura de textos de psicanálise ou teve contato com a obra de Freud, tem conhecimento da associação simbólica recorrente entre o chapéu e o órgão genital, especialmente o falo⁹⁰. Ainda que nos abstenhamos desse nível de interpretação psicológica mais profundo, a temática da interdição do incesto ainda se mantém, como veremos a seguir.

Os três homens de chapéu na mão apressam-se solícitos, oferecendo ajuda para erguer a donzela. Tereza, todavia, escolhe dar a mão ao único com o qual não possui relação de parentesco. O pai e o irmão, sexualmente interditos, são excluídos em favor daquele que, não sendo seu parente, encontra-se livre para unir-se carnalmente a ela através do matrimônio (dando-lhe a mão em casamento), ou seja o noivo que surge na terceira estrofe soerguendo-a e a quem Tereza dá, também, seu coração.

A quarta estrofe introduz uma maior complexidade à questão, ao trazer uma narrativa simbolicamente mais rica e hermética. A imagem das frutas maduras abandonadas pelo chão sugere a ideia de desperdício, ao indicar que elas não foram colhidas e, tampouco, saboreadas e consumidas. Mas, em seguida, surgem o terceiro e quarto versos que, bruscamente, introduzem a imagem imprevista do “sangue derramado” dentro do coração. Estes, embora mudem radicalmente a temática dos dois versos iniciais, mantêm com eles uma ligação por contiguidade, sugerindo um paralelismo entre os temas distintos. Além do mais, o narrador, que nos versos anteriores referia-se a um terceiro (Tereza), a partir desse ponto altera o modo narrativo adotando a primeira pessoa: é dentro do seu coração que o sangue é derramado. Nesse ponto, o campo ficcional se abre para uma amplitude interpretativa consideravelmente maior, não apenas por introduzir uma maior densidade simbólica, mas, também, acenar com uma maior ambiguidade narrativa. Podemos considerar que é Tereza quem fala, dando

⁹⁰ Sobre o chapéu como símbolo do falo em Freud, ver A interpretação dos sonhos, especialmente a seção *Um chapéu como símbolo de um homem (ou dos órgãos genitais masculinos)* (1911). In: **A interpretação dos sonhos (segunda parte) e Sobre os sonhos (1900-1901), Vol. V**; e, também, Uma ligação entre um símbolo e um sintoma. In: **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916), Vol. XIV**, (Freud, 1996).

continuidade a sua fala na terceira estrofe quando “sorrindo, disse ao noivo *eu* lhe dou meu coração”. O fato de a estrofe em que surge a imagem das “frutas pelo chão” e o “sangue derramado dentro do coração” vir, na grande maioria das versões, em seguida à estrofe em que ela fala ao noivo (tal como na ordem apresentada acima) parece confirmar a hipótese de que é Tereza quem fala. Entretanto, diferentemente do que ocorre na estrofe anterior, essa fala já não é dirigida ao noivo – ela surge como uma fala interior, uma espécie de lamento ou confissão, na qual ela admite, queixosa, “quanto sangue derramado” há em seu próprio coração. Curiosamente, é essa estrofe em tom confessional a que é mais comumente suprimida nas versões abreviadas, embora seja exatamente ela a responsável por fazer a ligação da terceira estrofe com a quinta (tão díspares entre si), por articular em seus versos elementos de ambas: o coração, que surge na terceira, com os pedaços da fruta, da quinta.

O significante ‘sangue’ carrega uma vasta simbologia. Em se tratando de uma donzela – em meio a uma narrativa em que figuram a referência ao noivo, bem como, ao dar a ele ‘a mão’ e o ‘coração’ – a imagem do sangue derramado não deixa de sugerir uma menção ao defloramento. Uma outra aproximação possível é tratar a imagem do ‘sangue derramado dentro do coração’ como metáfora de um sofrimento íntimo, uma ‘dor na consciência’ – ou, mais precisamente, como representação do sentimento de culpa. Tal interpretação reafirmaria, nesse verso, a temática da queda como falta moral, acrescentando a ela a consequência da culpa. Mas como concatenar a metáfora da culpa do segundo verso às frutas desperdiçadas do primeiro? Não poderia essa culpa eventualmente estar relacionada ao desejo de Tereza em provar essas frutas desperdiçadas pelo chão, que, embora estejam ao alcance das mãos, não podem ser provadas porque interditas, em outras palavras, à ideia do desejo incestuoso? Afinal, das frutas que estão no chão não se diz, ademais, que são ‘sujas’? Podemos, assim, imaginar, até mesmo, que o verso apresenta uma condensação simbólica onde o desejo

incestuoso, o defloramento imaginário (pelo pai ou o irmão) e a culpa decorrente se combinam nas imagens do sangue derramado e dos frutos (proibidos) desperdiçados.

Na última estrofe, o narrador (que supomos ser Tereza) reafirma o desejo de provar desses frutos um pedaço, confirmando o verso final o apelo sexual da metáfora, ao fazer um paralelo entre esse desejo pela fruta com o desejo por “um beijo e um abraço”. No contexto da canção, a ideia de que esse beijo e esse abraço que se quer venha “da morena⁹¹ mais bonita” enfraquece a suposição de que seja Tereza quem fale. Todavia, é preciso considerar a hipótese de que, talvez, a mudança de gênero surja como uma imposição ideológica condizente com a posição social da mulher. Esta idealiza a mulher como aquela que é desejada e não o contrário, ou seja, é ela quem deve ser cortejada, quem deve esperar pela corte sem nunca assumir o protagonismo da conquista, tomando, ela própria, a iniciativa. Admitida a hipótese de a narrativa em primeira pessoa ser protagonizada por Tereza, o verso, conseqüentemente, deveria ser: “do moreno mais bonito, quero um beijo e um abraço”. Conseqüência esta, todavia, recalcada em favor ‘da moral e dos bons costumes’, que rezam pela posição feminina como polo passivo na demonstração do apetite sexual⁹².

É interessante observar que, conforme a última estrofe, a protagonista já não almeja usufruir de todas aquelas frutas espalhadas pelo chão, mas apenas ‘um gomo’ e ‘um pedaço’. Passamos da metáfora do gozo impossível (incestuoso) à do desejo, este último como ideia do prazer possível, incompleto e sempre inacabado, já que depois de um gomo sempre poderá vir o próximo e mais outro; tal qual um beijo e um abraço poderão ensejar sempre mais. Portanto, indo um pouco mais além, a última estrofe pode ser lida como uma metáfora da condição do próprio desejo. Ao abdicar do gozo incestuoso, abstendo-se das frutas interditas e submetendo-se ao império da lei (do qual a culpa é sintoma), restará sempre o desejar sem fim

⁹¹ Em algumas versões, o termo utilizado é *menina*.

⁹² Em um nível interpretativo ainda mais complexo poderíamos explorar a ideia do primado do falo na organização do desejo. Ver *A organização genital infantil* (uma interpolação na teoria da sexualidade) (1923). In: **O ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)**, Vol. XIX (Freud, 1996).

expresso como desejo do outro – o beijo e o abraço desse outro ‘mais bonito’ instado a suprir a falta do gozo, alcançável apenas mediante a (dor da) transgressão⁹³. Se nossa interpretação tiver alguma chance de vigorar como uma das interpretações possíveis da canção, teríamos aqui um belo exemplo de síntese poética, na qual se alude metaforicamente ao axioma de que a condição do desejo é a renúncia marcada pela interdição do incesto, tal como discutimos longamente no capítulo anterior.

As alusões simbólicas ao tema da sexualidade encontram na metáfora um dos principais instrumentos como meio de articular o subtexto de caráter sexual presente nas canções. Podemos traçar um paralelo entre este fenômeno e as demais formações do inconsciente tais como os sonhos, os lapsos e especialmente os chistes, já que em todos esses casos o conteúdo manifesto ‘encobre’ o conteúdo latente. Os exemplos analisados acima guardam relação com o lapso e o sonho, em que o conteúdo manifesto é um meio de cifrar o conteúdo latente inconsciente, sendo necessário um trabalho interpretativo para revelar as suas possíveis significações⁹⁴. Todavia, em muitas canções a alusão simbólica é intencional e o emprego da metáfora, consciente, aproximando-as, nesses casos, dos chistes⁹⁵. Observem, por exemplo, a cantiga infantil portuguesa *As pombinhas da Catrina*:

As pombinhas da Catrina
Andam já de mão em mão
Foram ter à quinta nova
Ao pombal de São João

Ao pombal de São João
Ao quintal da Rosalina
Minha mãe mandou-me à fonte
Eu parti a cantarinha

Ao passar o ribeirinho,
Água sobe e água desce
Dei a mão ao meu amor

⁹³ Sobre a problemática do gozo impossível, atingível somente mediante um ato de transgressão, ver **O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise**, (Lacan, 2008). Sobre o gozo pulsional, isto é, o gozo possível no âmbito do desejo, ver **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** (Lacan, 1998).

⁹⁴ Sobre os conceitos de *conteúdo manifesto*, *conteúdo latente* e demais processos presentes na elaboração onírica, tais como *condensação* e *deslocamento* ver A interpretação dos sonhos. In: **A interpretação dos sonhos (I) (1900), Vol. IV e A interpretação dos sonhos (II) e Sobre os sonhos (1900-1901), Vol. V** (Freud, 1996).

⁹⁵ Sobre a relação entre os chistes e o inconsciente, ver **Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905), Vol. VIII** (Freud, 1996); e **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente** (Lacan, 1999).

Não quis que ninguém soubesse

Se tu és o meu amor,
Dá-me cá os braços teus,
Se não és o meu amor,
Vai-te embora, adeus, adeus

Por ser o pombal tão estreito,
E asas termos pr'a voar,
Nós voamos com tal jeito,
Que não qu'remos mais voltar

Se alguém nos vê passar
Diz: que lindos que eles são;
Nós não queremos já voltar
Mas andar de mão em mão

Sem ter beira nem patrão
O voar é nossa sina –
Vão andar de mão em mão
As pombinhas da Catrina

Nessa canção, o conteúdo libidinoso é exposto de forma maliciosamente atenuada na metáfora das pombinhas que se comprazem em andar de mão em mão. A ambiguidade da mensagem permite que a mesma possa ser lida tanto como que dotada de um sentido de aprovação da liberdade sexual feminina quanto uma crítica ao comportamento sexual promíscuo das jovens mulheres. No primeiro caso, o encobrimento do conteúdo latente da mensagem se justificaria ante a censura de uma sociedade patriarcal e machista; no segundo, o encobrimento funcionaria como uma maneira de transmitir a mensagem crítica de maneira subliminar ou mesmo de forma jocosa. Em todo caso, não é preciso um esforço interpretativo muito grande para que a referência à conduta sexual seja percebida. Prova disso é que as versões comerciais da canção invariavelmente suprimem as estrofes nas quais o conteúdo sexual se torna mais explícito – em alguns casos as três, em outros as cinco últimas⁹⁶.

⁹⁶ Algumas dessas versões encontram-se disponíveis *online* e podem ser acessadas nos endereços: <<https://www.youtube.com/watch?v=eA3QtQzT3Jk>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=XJy3IIWyCPQ>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=6v1Tc4Yh4Ek>>.

Nesta última versão (todas elas destinadas ao público infantil), o conteúdo sexual suprimido é 'compensado' pelo animador ao trazer à cena a imagem de um sátiro saltitante tocando a sua flauta. Assim, apesar de a canção não fazer qualquer menção à figura do sátiro, a animação introduz criativamente a referência ao mesmo em alusão ao caráter libidinoso da personagem – transferindo-o da pombinha para o fauno, tradicionalmente associado ao comportamento libidinoso. Acesso em 01 de mai. 2016.

Não caberia aqui fazer uma análise exaustiva acerca da ocorrência de metáforas alusivas ao erotismo e ao tema da sexualidade nas canções infantis, mas basta um exame atento ao repertório em questão para constatar que os exemplos ora apresentados não constituem raras exceções. Eu não saberia dizer se esse fenômeno ocorre igualmente em outras línguas, todavia, sua presença no cancionário infantil brasileiro e português me leva a considerar bastante plausível a hipótese de que esse seja um fenômeno difundido nas tradições musicais em outras línguas e de outras culturas. Poderíamos imaginar que a utilização da metáfora como forma de aludir ao tema da sexualidade se deva ao fato de que este seja um repertório dirigido às crianças, das quais, muito frequentemente, procura-se acobertar os temas relativos à sexualidade. Embora este seja um fator que possa desempenhar algum papel e cuja relevância não mereça ser de todo descartada, é preciso que se pergunte o porquê de se utilizar a metáfora como forma de encobrir algo que se considera impróprio às crianças, quando seria muito mais eficaz simplesmente não incluir o tema da sexualidade no âmbito desse repertório? Além do mais, é preciso considerar que nas canções destinadas ao público adulto o mesmo recurso é também amplamente utilizado. Assim, a questão parece ser muito mais complexa. Uma vez que essas canções são compostas por pessoas adultas – ainda que anônimas –, sabendo que as etapas de desenvolvimento da sexualidade infantil permanecem latentes na vida adulta, podemos imaginá-las como verdadeiras formações do inconsciente, mediante as quais resquícios de conteúdos latentes da sexualidade infantil manifestam-se metaforicamente nas letras destas canções. Com relação ao papel da fantasia, especialmente nos casos onde essa metaforização é, ao menos em parte, consciente, como no exemplo da canção *As pombinhas da Catrina*, há ainda outros aspectos a serem considerados.

O advento da entrada gradual da criança no universo simbólico o introduzirá paulatinamente na cultura, mediante um longo processo marcado pelos seus ‘ritos de passagem’. A entrada na cultura é marcada por uma série de perdas para a criança: o desmame

e a perda do seio materno como objeto da pulsão oral, o desfralde e perda da satisfação espontânea de uma necessidade sendo substituída pela demanda do outro pelo controle, a perda da exclusividade do corpo materno com a chegada de um irmão ou pela solicitação do pai, dentre outras. Mas, ao mesmo tempo, a entrada na cultura acena com a promessa futura do ‘mundo mágico’ dos adultos, que a criança experimenta como que dotado de um sentido de autossuficiência e liberdade. Não por acaso, em muitas de suas brincadeiras, as crianças simulam as atividades praticadas por adultos: dirigem carros, caminhões, tratores, locomotivas, pilotam aviões, constroem casas e cidades, brincam de polícia e bandido, de médico, de ‘casinha’, imaginam-se astronautas, atletas ou, ainda, mães que cuidam e amamentam seus filhos. O drama ou, mais precisamente, o trauma central se dá quando a criança, a caminho dessa suposta ‘liberdade’ imaginada, percebe que será necessário, antes, submeter-se à castração, a qual, embora opere no simbólico, constitui-se, no imaginário infantil, como ameaça real. Este será o preço a pagar: a renúncia ao seu mais caro objeto de amor mediante a sujeição à lei paterna – aquilo que Lacan conceituou como o *nome-do-pai*⁹⁷, que passará a simbolizar para a criança tanto a instância sancionadora da castração, como o representante da lei e a subsunção ao ordenamento cultural.

Como discutimos no capítulo anterior, a inserção na cultura se faz a partir da linguagem, que introduz o sujeito à dimensão simbólica. Vimos também a posição da antropologia estrutural em face da centralidade que a interdição do incesto ocupa na transição entre natureza e cultura, ou seja, entre uma ordem natural e o ‘habitat’ propriamente humano da cultura. Ao avançar em direção a um passado longínquo para imaginar a incorporação da lei paterna (do pai primevo assassinado) como o início da cultura, Freud (ainda que não nos convença de todo a sua teoria – talvez pelo excesso do elemento fantasioso), não deixa de nos chamar a atenção sobre o alcance do *complexo de Édipo* como advento capital no processo de

⁹⁷ Em francês, *Nom-du-Père* relaciona por homofonia as expressões “nome-do-pai” e “não-do-pai”, indicando a interdição às aspirações incestuosas da criança feita pela figura paterna, identificada à lei. Sobre o conceito de Nome-do-pai, ver **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente** (Lacan, 1999).

entrada na cultura em face da posição sexual do sujeito. Não é à toa que a resolução do impasse proposto pelo complexo de Édipo coincide com a entrada do sujeito na cultura como sujeito sexual. Ainda que o período de latência – quando o investimento libidinal da criança é catexizado para o desenvolvimento das relações sociais – venha a retardar a sua conduta enquanto sexualmente caracterizada, desde o momento da resolução do complexo de Édipo ele será instado a posicionar-se como sujeito sexual, quando as identificações de gênero, por exemplo, ganham corpo e costumam se cristalizar. A passagem pelo Édipo também envolve uma perda, ou ainda, uma renúncia, mas, ao contrário das renúncias anteriores da qual falávamos há pouco, ela atira o sujeito a um impasse. Esse impasse se dá quando a entrada no simbólico aponta para o sujeito o significado de mãe, pai, irmãos como sexualmente interditos e ele precisa se haver com isso. Quando a criança entende o significado da interdição, já é tarde demais – o ‘crime’ já foi cometido. Simbolicamente o incesto já ocorreu, por isso a castração simbólica encontra a sua eficácia.

Ocorre, ainda, que todo esse drama é vivido sem que pouco ou quase nada dele se fale, uma vez que a interdição nunca é propriamente nomeada, ficando subentendida e ocupando, nessa mesma cultura em que o infante é introduzido, o lugar do não-dito⁹⁸. Essa vacância é preenchida pela criança sob a forma da fantasia. Em muitas culturas o tema da sexualidade é sonegado ao universo infantil. Quando a curiosidade desenfreada típica da criança aborda o assunto, frequentemente os pais e cuidadores adiam a explicação crua da realidade, substituindo-a por metáforas que consideram mais palatáveis, como aquelas que enumeram abelhinhas, florezinhas e sementinhas. Na maioria das culturas a atividade sexual envolvendo crianças é fortemente reprimida, tipificada como crime, considerada chocante ou, quando menos, desencorajada. Muitas culturas, aliás, adotam ritos de passagem que envolvem longos períodos de clausura e aprendizagem para marcar o ingresso do jovem púbere na vida adulta,

⁹⁸ Sobre essa tendência praticamente universal de a proibição do incesto não ser diretamente nominada ver **As estruturas elementares do parentesco** (Lévi-Strauss, 1982).

com a conseqüente permissão social para que o mesmo possa ter vida sexual ativa. Todavia, desde Freud sabemos que a infância não é um período alheio ao interesse sexual (como, aliás, muito bem demonstram saber – e disso se aproveitam – os pedófilos). Como vimos, o interesse sexual da criança é vivido segundo suas etapas de desenvolvimento, seja mediante o autoerotismo com a exploração de suas zonas erógenas, seja em relação aos pais, especialmente a mãe que, em um primeiro momento, catalisa o investimento libidinal da criança. Esse interesse envolve também uma produção fantasística que inclui desde fantasias protagonizadas pela própria criança e aquelas relativas à atividade sexual dos pais e dos adultos em geral até uma sofisticada teorização sobre gênero, anatomia sexual e sexualidade, com a qual a criança procura, ao menos em parte, suprir a escassa informação que a ela é destinada. Isto posto, podemos considerar que essa produção fantasística infantil possa estar presente de forma revivificada na forma das metaforizações encontradas nas canções infantis. Fragmentos dessas fantasias vividas na infância poderiam desempenhar um papel relevante ao serem, consciente ou inconscientemente, novamente acessados pelos adultos ao comporem essas canções.

Nessas fantasias e teorias infantis acerca da sexualidade, a questão do falo ocupa um lugar de destaque. Como se sabe, é em torno da dimensão simbólica do falo que se organiza a sexualidade de ambos os gêneros. Na fantasia da criança, o órgão feminino não encontra representação positiva, isto é, autônoma, constituindo-se como representação da falta, associando o complexo de castração na menina ao fenômeno do *penisneid*, identificado por Freud⁹⁹. Assim, ao invés de uma caracterização entre os gêneros o que temos, nesse momento, é a primazia do falo enquanto faltoso ou em vias de faltar ante a ameaça da castração. É preciso sobretudo notar que, ainda que a questão do falo possa ter uma ancoragem anatômica

⁹⁹ Ver especialmente Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: **Um caso de histeria, Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos (1901-1905), Vol. VII** (Freud, 1996); e A organização genital infantil (uma interpolação na teoria da sexualidade) (1923). In: **O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925), Vol. XIX** (Freud, 1996).

no órgão masculino, como Lacan (1988) demonstrou, o falo não se confunde com o pênis, uma vez que é como significante que seu valor opera¹⁰⁰. É pelo fato de o falo ser um significante que o seu ‘valor de uso’ pode se converter em ‘valor de troca’. Como foi evidenciado por Freud, diversas ideações podem assumir a significação do falo, criando substitutos ao pênis quer nas elaborações oníricas, nas fantasias, nos fetiches e, em rigor, em quaisquer relações de objeto. É por isso que o dinheiro, o carro, o poder, o filho, o sapato (só para citar alguns exemplos clássicos) podem funcionar como substitutos do falo, assumindo a função fálica, naquilo que se refere a sua dimensão da falta. É porque o falo se situa na iminência da falta, daquilo que falta ante a injunção da castração, que ele se constitui como signo do desejo. Como sujeitos submetidos à castração, é porque o falo nos falta que nós desejamos, buscando substitutos à sua falta e considerando à nossa volta os objetos do desejo que irão ocupar o seu lugar.

No que se refere às práticas musicais, a voz pode, amiúde, ocupar o lugar do falo, funcionando como seu substituto. Considerando a amplitude que a noção de voz adquire no campo das práticas musicais, podemos estender a função fálica não apenas à voz em si, mas a toda prática instrumental, na qual o som dos instrumentos são concebidos como extensões da voz humana. De modo geral, a voz recebe uma atribuição estética e, frequentemente, é considerada sob a perspectiva de seus atributos sexuais. Sendo um dos marcadores de gênero a partir da diferenciação dos caracteres sexuais secundários, que na espécie humana enfatiza o dimorfismo tonal das vozes masculina e feminina desde a puberdade, habitualmente, a voz exerce um papel de atração entre os sexos. Assim, há para cada um dos gêneros aquilo que social e culturalmente é considerado um padrão de beleza vocal. Isso não tem nada a ver com a posição ‘naturalista’ dos evolucionistas em suas considerações sobre a voz, mas reflete o uso dos marcadores sociais para as questões de gênero. Tanto é assim que, nas configurações

¹⁰⁰ Ver A significação do falo. In: **Escritos** (Lacan, 1988).

homossexuais, a questão vocal pode acompanhar a tonalidade e os contornos do gênero com o qual se estabelece a identidade, independentemente da imposição biológica.

A voz enquanto atributo sexual pode ser observada em situações exemplares como a da ouvinte que se apaixona pela voz do locutor radiofônico, quando a atração sexual ocorre exclusivamente pela via auditiva, uma vez que a aparência física se encontra nesse caso irrevelada. É, todavia, no âmbito das práticas musicais que o investimento libidinal em torno da voz ganha maior relevância. Consideremos brevemente o fenômeno de massa que acabou por evidenciar-se com o surgimento da indústria cultural e que pode ser definido como uma espécie de histeria coletiva em torno da voz de um cantor ou cantora. Tal fenômeno tornou-se perceptível em grande escala pela primeira vez com *A voz* – epíteto dado a Frank Sinatra –, quando se passou a observar um furor coletivo de suas fãs nos shows e apresentações do cantor. Desde então, o fenômeno tem se repetido com Elvis Presley, The Beatles, Michael Jackson e uma miríade de bandas, cantores e cantoras de sucesso. No Brasil, o fenômeno esteve em voga desde a década de 1930, durante toda a chamada Era do Rádio, tendo como objeto de fervorosa adoração as vozes de astros e estrelas do rádio, tais como Orlando Silva, Francisco Alves e Carmem Miranda. Mas foi ao longo da década de 1950 que o fenômeno alcançou a sua maior plenitude com a adesão frenética do público à mal disfarçadamente estimulada disputa entre vozes rivais, como as de Marlene e Emilinha Borba, quando “os disputadíssimos concursos de Rainha do Rádio, a balbúrdia nos auditórios e as brigas, às vezes corporais, entre as fãs de cantoras ‘inimigas’ nas portas das emissoras” davam o tom (Avancine, 1993, p. 85).

É bem verdade que a voz não é o único elemento nessa equação, na qual *sex appeal*, *marketing* e o próprio processo de retroalimentação da fama e do sucesso desempenham papéis importantes. Porém, não podemos deixar de sublinhar a centralidade que o elemento vocal adquire nesse contexto. Embora essa centralidade não tenha a ver necessariamente com

potência vocal no sentido estrito do termo, existe aí um paralelo entre a ‘potencialidade’ dessa voz e a função fálica que ela representa. É por ‘ter’ essa voz que ele, o cantor, pode ser tudo o que ele é. Inferência essa que é cognata à que deduz a menina: é por ser homem – por ter um falo – que ele pode tudo. A voz, portanto, assume a posição de falo, ou melhor a representação da potência fálica. A reação histeriforme das fãs ante as vozes dos seus ídolos, longe de ser um testemunho do que os biomusicólogos acreditam corresponder ao papel de estratégia sexual no canto animal, revela algo da posição histérica em sua forma de lidar com a castração¹⁰¹. Por não se conformar em não ter o falo, em ser castrada, a histérica deseja o falo, deseja ser o falo e, em sua recusa a aceitar a falta, ela o substitui (o falo) por uma insígnia que o representa (a voz), identificando-se com esse Outro que ela supõe possuí-lo (o ídolo cantor).

Como não poderia deixar de ser, há uma profusão de letras que buscam sustentar essa idealização, transmitindo uma mensagem cujo sentido pode ser resumido em: *“I’ll give what you need”* ou *“I have what you want, baby”*¹⁰². “Eu te darei o céu meu bem, e o meu amor também”; “eu te proponho nós nos amarmos, nos entregarmos, nesse momento”; “eu sei que vou te amar... desesperadamente, eu sei que vou te amar”; “eu vou te dar amor, se ele não fizer direito, tem nada não, eu vou te pegar de jeito e vou roubar teu coração”; “vem que vem com tudo, que eu vou dar o que você quer”¹⁰³... Seja de maneira direta, mais ou menos enfática, ou ainda, temperada com uma dose de romantismo, são inúmeros os exemplos do cancionário cuja letra acena com a promessa de ocupar esse lugar da falta.

¹⁰¹ Sobre a posição histérica, ver *Sexualidade feminina* (1931). In: **O futuro de uma ilusão, o mal estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931), Vol. XXI**, (Freud, 1996); **O que quer uma mulher?** (André, 1998) e **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente** (Lacan, 1999).

¹⁰² *I know what you want* é o título de uma canção interpretada por Mariah Carey e Busta Rhymes: Shorty I know what you need / I got everything you need / I promise I ain't gonna hold out either / I'll give it all to you baby/ Baby if you give it to me / I'll give it to you / I know what you want / You know I got it / Baby if you give it to me / I'll give it to you / As long as you want / You know I got it (...)

¹⁰³ As frases são excertos das canções *Eu te darei o céu* e *Proposta* de Roberto Carlos e Erasmo Carlos; *Eu sei que vou te amar* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes; *Te dar amor* do grupo Bom Gosto; e *Doidaça* de Thiago Servo, Paula Mattos e Roberto Sampaio, interpretada por Gustavo Lima.

Um exemplo semelhante de investimento fálico da voz pode ser observado em um fenômeno que vem ganhando maior visibilidade no âmbito dos estudos culturais sobre gênero: o fascínio que a diva *pop* costuma exercer sobre um expressivo segmento da população homossexual, especialmente a masculina (Taylor, 2012). A identificação entre o público *gay* e a diva *pop* vem se consolidando como fenômeno de massa a ponto de epitomar a expressão *gay icon*. De fato, apesar de ídolos e personalidades de diversas áreas de atuação, sejam elas das artes, da política, do esporte e mesmo da religião (vide são Sebastião), poderem ser alçados à condição de ícone *gay*, nenhum campo parece mais fértil para esse fim do que o de determinadas práticas musicais. De Marlene Dietrich e Maria Callas a Lady Gaga e Rihanna, passando por uma quantidade expressiva de cantoras de diversos estilos e períodos, como Édith Piaf, Donna Summer, Diana Ross, Barbra Streisand, Gloria Gaynor, Cher, Madonna, Cyndi Lauper, Katy Perry, Beyoncé, Britney Spears e Christina Aguilera, dentre tantas mais, a atribuição do título de *gay icon* tem privilegiado o universo das cantoras (Summers, 2004). A expressão diva *pop* não deve ser tomada no sentido restrito do termo, associando-o ao estilo musical circunscrito à chamada *pop music*, uma vez que o fenômeno abarca, igualmente, outros estilos como a ópera, mas no sentido de um fenômeno da cultura de massa. Embora os processos de globalização dos produtos culturais de massa tenham se tornado cada vez mais operantes no âmbito das empresas de entretenimento transnacionais, fazendo com que haja um predomínio dos artistas norte-americanos na preferência do público *gay*, o fenômeno não se restringe ao universo da música *pop*. Morad (2016), por exemplo, analisou o fenômeno no âmbito do culto às divas do bolero, durante o chamado *período especial en tiempos de paz*, em Cuba. A figura de Carmem Miranda, com a sua estética do exagero na vestimenta e na expressão facial (aproximando-a ao fenômeno do travestismo das *Drag Queens*), tem sido cultuada como ícone *gay* no Brasil e alhures. Em meados da década de 1980, um grupo de foliões homossexuais criaram a Banda Carmem Miranda (uma

dissidência da Banda de Ipanema), que tinha como temática paródias da famosa cantora e atriz e cujos desfiles anuais durante o período pré-carnavalesco rapidamente converteu-se em um espaço de crítica ao “comportamento sexual tradicional e um fórum público para as manifestações tanto humorísticas quanto sérias do orgulho *gay*” (Green, 2000, p. 22). Mais recentemente, as cantoras de *funk* Valesca Popozuda e Inês Brasil têm sido apontadas como *gay icon* pelo público *gay* no Brasil.

O fato de a figura da diva ocupar lugar de destaque na construção social de uma suposta ‘sensibilidade *gay*’ merece ser melhor compreendido. De modo geral, as interpretações do fenômeno tendem a privilegiar ora os aspectos sociais da identificação, enfatizando o apoio que essas personalidades dedicam à causa, ora os atributos físicos e emocionais que elas ostentam e que sustentariam a identificação, tais como poder, glamour e o sentido épico e mesmo trágico de suas vidas, seja nos palcos ou no plano pessoal (Summers, 2004). Isso para não mencionar – é claro – as estratégias de *marketing* na promoção de produtos culturais *gay friendly* e na fidelização desse cada vez mais numeroso e economicamente significativo ‘segmento social’. Penso que a ideia de excentricidade associada às divas – seja pela extravagância dos gestos, a singularidade no vestir-se ou pela maneira independente de conduzir a vida – combinada ao fato de serem, apesar disso, não apenas socialmente aceitas, mas admiradas, podem ser fatores importantes no processo de identificação. Tradicionalmente, sob a luz de uma suposta normatividade sexual, os homossexuais ocupariam um lugar excêntrico à norma e o fato de, frequentemente, sua posição sexual (com todas as nuances comportamentais que elas carregam) não ser socialmente aceita os levariam a enxergar na diva o seu ideal. De certo modo, esse é o sentido que podemos extrair do depoimento dado por Manuel a Morad (2016), acerca do fascínio exercido pelas divas do bolero sobre a público *gay* em Cuba, especialmente aquele acima de 40 anos.

Nós [gays] não temos “pop stars” como os héteros; nós temos divas com as quais podemos nos identificar. Como nós, elas são fora do comum, cheias de emoção e paixão, solitárias, cercadas apenas por admiradores casuais, mas carentes de amor verdadeiro, consideradas bizarras e meio malucas. Assim como elas, nós precisamos de palco para sobreviver e, longe dele, nós somos uma lástima. Como elas, nós somos ridicularizados ainda que desejados à distância (...) (Morad, 2016, p. 212, tradução livre¹⁰⁴).

A idealização ensejada no depoimento nos traz de volta o arranjo da disposição histérica, enquanto demanda do desejo do outro – invariavelmente insatisfeita –, vocalizada na forma da carência de um amor verdadeiro que nunca se completa e na necessidade de ser admirada e desejada abertamente e não apenas de forma casual ou à distância. Mas também, inclusive, na caracterização frequentemente associada às histéricas com suas conhecidas formas de atuação, sugerida por expressões como “cheias de emoção e paixão” ou “consideradas bizarras e meio malucas” e confirmada pela ‘confissão’ da necessidade de estar permanentemente no “palco para sobreviver”. Todavia, nesse caso, é uma mulher que é alçada à condição fálica. É a diva ‘poderosa’ que assume a função de potência fálica. Isso torna-se tanto mais interessante quando verificamos que nesse mesmo universo da indústria cultural encontram-se vários representantes masculinos assumidamente *gays*, como Freddie Mercury, Elton John, Fred Schneider, Rob Halford, Lou Reed, George Michael e Ricky Martin que não parecem fazer jus ao mesmo *status*. Isso sem contar tantos outros que, embora não proclamem abertamente sua preferência, mantêm, pelo menos, uma posição de ambiguidade sexual, como Michael Jackson, Prince, David Byrne e Mick Jagger, os quais, apesar de serem igualmente ‘poderosos’, ‘glamorosos’ e, em princípio, contarem com a simpatia da chamada comunidade LGBT¹⁰⁵, também não parecem constituir alvos preferenciais dessa relação identificatória. É preciso considerar que não apenas a suposta identificação homossexual masculina com a

¹⁰⁴ We [gays] don’t have “pop stars” like the straights do; we have divas we can identify with. Like us they are larger than life, full of emotion and passion, lonely, surrounded only by superficial admirers but no real love, considered bizarre and a bit crazy. (...) Like them, we need the stage to survive, and, away from it we are a wreck. Like them, we are ridiculed yet desired in a distant way (...)

* A expressão *larger than life* é de difícil tradução, não encontrando um correspondente apropriado em português. *Larger than life* concerne a algo que excede os padrões, incomum, exagerado, exorbitante, mas cujo o excesso expressa algo de positivo, talvez grandioso ou imponente, ainda que, talvez, incômodo por não caber nos padrões. A expressão *fora do comum* foi a opção que eu julguei mais se aproximar do original.

¹⁰⁵ Em uso desde meados da década de 1990, **LGBT** é o acrônimo de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros.

posição feminina exerça a sua influência no processo, mas, sobretudo, que a identificação seja privilegiada pelo ideal da mulher fálica. Como se sabe, na teoria psicanalítica a configuração homossexual é uma das resoluções possíveis do Édipo, precipitada pelo complexo de castração. Na homossexuação masculina, a relação do menino com a mãe no momento da dissolução do Édipo se estrutura em torno da recusa¹⁰⁶ (*Verleugnung*) da castração materna. Identificado a essa mãe fálica de quem ele próprio é o objeto do desejo (o falo) ele recrudesce em sua posição narcísica e “toma a si próprio como um modelo a que devem assemelhar-se os novos objetos de seu amor” (Freud, [1910] 1996, Vol. XI, p. 106).

O objeto é escolhido em função da relação do sujeito com a castração, cuja sorte é decidida na dialética edipiana. Quando a castração é desmentida [*déniée*], o objeto é marcado pelo traço deste desmentido [*déni*]: mãe fálica, à qual se substitui a mulher falicizada pelo fetiche, ou então o próprio objeto é portador do pênis falicizado, ele é um duplo narcísico do sujeito homossexual. (VALAS, 1990, p.112).

No lugar da mãe fálica, detentora do poder na dialética do amor parental, a diva ‘poderosa’ assume o posto da representação simétrica mediante à qual a identificação narcísica irá ocorrer. Várias dessas canções de sucesso nas vozes das divas *pops* que se tornaram *gay icon*, reforçam a mensagem da mulher poderosa ou que mantém o controle da situação, quer com relação à independência sobre o seu comportamento ou sexualidade, quer com relação ao parceiro ou ao direcionamento da relação amorosa. Em muitas dessas canções que se tornaram verdadeiros hinos *gays*, a mensagem que reforça a imagem da mulher fálica é: “*I’ve got the power*”, “eu estou no controle da situação” ou “você vai comer na minha mão”.

Assim, a questão do gênero, que já estava posta desde os primeiros processos de musicalização, aprofunda-se com relação ao desfecho da escolha objetal selecionando, após a momento de dissolução do Édipo, os elementos da sua malha identificatória.

¹⁰⁶ O termo *Verleugnung* tem sido traduzido de maneira diversa para o português: rejeição, recusa, negação, denegação, desmentido. Na versão inglesa da edição standard das obras psicológicas completa de Freud, de James Strachey, *Verleugnung* é traduzido como *rejection*, o que influenciou a opção da versão standard brasileira, onde o termo aparece como rejeição. Em francês, o termo é frequentemente referido como *déni*, às vezes traduzido como negação ou, ainda, denegação. Na versão brasileira de *Freud et la perversion*, de Patrick Valas (1990), a tradutora opta por traduzir *déni* por desmentido.

A coletividade histeriforme das fãs diante da sua cantora ou cantor predileto e a identificação entre o *gay* e a diva *pop*, como acima destacamos, são exemplos algo exacerbados de um fenômeno muito mais amplo e que pode ser definido como um processo de formação cultural permanente, na qual a identificação possui um papel relevante. Nesse processo, inerente à cada sujeito falante, as suas relações objetais vão sendo formadas vis-à-vis a um sistema de identificações, que lhe vai sendo, digamos assim, ‘acoplado’. Trata-se do processo de identificações que o sujeito estabelece não apenas com o outro, mas com o Outro e com os artefatos que ele dispõe. Aliás, é na medida em que esse outro falha na possibilidade de atender a sua demanda de amor, digo, à demanda de amor desse pequeno sujeito que vai se formando, que ele se volta para os objetos que o grande Outro dispõe a sua volta. Refiro-me ao processo em que o sujeito vai fazendo o seu tateamento estético-afetivo do mundo desde o momento em que a expectativa do amor incondicional representado pelo amor materno se frustra e o sujeito se vê obrigado a buscar alhures o objeto para sempre perdido. Mesmo que uma disposição contemplativa do mundo possa não exercer maiores apelos a muita gente, dificilmente haverá alguém que lhe seja totalmente indiferente. Esse processo, ainda que vivenciado pelo sujeito de modo pessoal e intransferível, depende, sobretudo, do Outro. Isso quer dizer que os objetos de sua relação lhe chegam mais ou menos prontos pelas ‘mãos’ desse grande Outro que já prescreveu, em boa parte, as formas e os usos desses objetos. A maneira do sujeito estabelecer tais relações de objeto é a identificação, mediante a qual uma reciprocidade imaginária entre o sujeito e o objeto é construída.

O mesmo se passa no caso das práticas musicais, por menos musical e interessado em música que alguém seja, dificilmente ele permanecerá imune a estabelecer esse processo de identificação com os artefatos musicais que lhe chegam por meio do Outro. Dificilmente não haverá, por exemplo, um cantor ou cantora cuja voz ele admire, de quem ele aprecie o modo de cantar ou com quem ele mais se identifique. Ainda que não ocorra de modo consciente, a

identificação reafirma algo que, traduzido em palavras seria: “como canta bem!”, “eu queria cantar assim!”, “Fulano(a) é o(a) melhor cantor(a) da nova geração”, “se eu fosse um(a) cantor(a) eu seria Fulano(a). Ele pode achar que tem uma voz parecida, ou que as músicas de tal cantor ou cantora ficam bem na sua voz. Ele pode gostar de ‘imitar’ o ídolo cantor ou saber cantar as músicas do seu repertório¹⁰⁷. Ou pode ser que o sujeito, mais do que o cantor ou a cantora, aprecie as canções em si, as suas melodias e o jeito com que a melodia se junta ao verso, as ‘mensagens’ que transmitem esses versos, que goste do ritmo de um determinado gênero ou se identifique com certos estilos e não com outros. Em resumo, o que quero dizer é que o sujeito submetido a essa técnica corporal que denominamos vagamente por música dificilmente não irá, de algum modo, se relacionar com os objetos do seu uso em algum aspecto ou momento da sua existência – se não for surdo, por suposto.

Estamos aqui no reino das generalidades. Estamos aqui falando de um sujeito abstrato que em sua trajetória existencial foi em alguma medida afetado por esse modo de viver na escuta que proporcionou-lhe uma série de artefatos musicais.

Desse modo de viver em que, a partir de certo ponto (a entrada no simbólico), a escuta é orientada para a linguagem, para os significantes que constroem a nossa ‘realidade’, um outro modo de articular o sonoro se decalca, valendo-se de uma técnica corporal para construir seu ‘sistema’. Do mamamês às canções tradicionais do seu ‘lugar’ – ou melhor, de sua língua – e às canções de sua geração, o sujeito, que submetido a essa técnica corporal se deixou afetar em alguma medida por isso, carrega as suas marcas – melhor seria dizer: marcações. Ele é já um sujeito sonoramente... Eu ia dizer mapeado, todavia este não me pareceu ser o termo mais apropriado, pois implica um desenho de algo que já existia. O termo mais próximo que me ocorre é *imprinting*, embora esse termo também possa trazer

¹⁰⁷ A esse respeito, seria bastante interessante estudar mais de perto o fenômeno dos sócias e *covers*, com seus shows, seus clubes e competições anuais. Por exemplo: há o sócia que se diz o sócia ‘oficial’ de Roberto Carlos. Há, também, o fenômeno das bandas *covers* e mesmo festivais de bandas *covers* como o *International Beatleweek* que acontece anualmente em Liverpool com shows e competições entre bandas. Os eternos ‘reis’ dos *covers* – Elvis Presley e Michael Jackson – são temas de competições similares.

associações indesejadas¹⁰⁸. De qualquer modo, trata-se, ao fim e ao cabo, do processo de identificação do qual falávamos. Trata-se desse elemento fundamental da formação do sujeito, em grande parte ininterrupto e inconsciente, que, balizado pelo princípio do prazer, orienta as ‘afinidades’ e o nível de atenção estético-afetiva de cada sujeito. Não por acaso, Freud considerava o processo de identificação como o elemento fulcral da constituição da subjetividade¹⁰⁹. O resultado desse processo identificatório é um sujeito em cujo processo de formação de identidade os artefatos acústico-musicais ocupam um lugar nessa topologia.

Em uma situação de ‘superabundância de oferta’ de tais artefatos, como a atual, esse processo identificatório não se limita a poucos, mas, ao contrário, combinam vários elementos e frequentemente se estendem a toda uma rede de gêneros e estilos, formando uma espécie de panteão privado e memória musico-sentimental construída. Isso demonstra o quanto pode haver aí de pulsão. E teríamos que enxergar na chamada indústria cultural uma máquina cuja criação está destinada a satisfazer a demanda (por ela própria criada) de satisfação da pulsão aural. Mas há um nível de criação dessa demanda que lhe é condicional e anterior, encontrando-se na base de toda demanda possível. Em seu nível mais básico, o que cria essa demanda no sujeito é uma experiência precoce e prolongada de estar submetido a essa técnica corporal, como definimos a música.

Terão esses usos que as coletividades fazem da voz por meio do cantar e as preferências musicais alguma relação ainda com aquele prazer aural que o mamalhês inaugurou? É bem provável que sim, mas, até o presente, pouco sabemos como operariam tais conexões. De todo modo, devemos distinguir esses dois momentos do processo: um primeiro momento em que o princípio do prazer orienta a escuta, como na situação do bebê ante a voz

¹⁰⁸ O conceito de *imprinting* foi desenvolvido pelo zoólogo austríaco Konrad Lenz e pode ser resumido como um conjunto de traços marcados pelo processo de aprendizagem na fase inicial da existência.

¹⁰⁹ Sobre a importância do mecanismo de identificação na constituição do sujeito, ver Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci. In: **Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910), Vol. XI** e Luto e melancolia. In: **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916), Vol. XIV**, (Freud, 1996).

invocante do mamanhês. E um segundo momento onde esse prazer já estruturado na escuta encontra o campo do Outro, por sua vez já plenamente estruturado em artefatos. No primeiro momento, o princípio de prazer orienta sozinho a pulsão aural. O que ele busca? A repetição do traço prazeroso – escutar a voz invocante (da mãe) de novo, de novo e de novo... Como é tão característico das crianças solicitar que se repita a brincadeira. No segundo momento, ele será orientado por um processo em que esse prazer terá que ‘adequar-se’ ao campo do Outro, ou seja, aos artefatos já existentes e que estão aí sendo estruturados muito antes que ele chegasse. Será em meio a esses objetos reais que o seu prazer aural irá se constituir, inventando nos artefatos ao seu redor algo com que se identificar aquele prazer inaugural do qual, para se constituir como sujeito, foi necessário separar-se. Retrospectivamente podemos até traçar uma continuidade entre eles, porque essa voz invocante da mãe já era ela própria estruturada, já era ela própria um artefato, construído pela sua experiência do viver na escuta. Mas, do lado da criança, não podemos supor que haja uma outra ‘força’ que oriente a sua demanda pela escuta que não o princípio do retorno ao prazer, favorecendo a homeostase. Se a atenção aural da criança já se volta para a voz materna desde a sua fase uterina é porque ela busca repetir essa experiência de escuta. Que ela esteja dotada da capacidade de reconhecer padrões básicos é uma condição para que o processo ocorra, mas não é por causa do fato de ela reconhecer padrões que ela busca repetir a experiência (embora essa via do familiar seja uma trilha importante para o prazer da escuta), e sim por que essa voz invocante de alguma forma lhe causa prazer. Mas essa continuidade só pode ser traçada retrospectivamente, como dissemos, pois na perspectiva temporal da criança o que há é um processo marcado pela descontinuidade, que, a meu ver, é o que justifica essa divisão em dois momentos.

Obviamente, supor esses dois momentos descontínuos não implica pensá-los separadamente. Ao contrário, eles são vividos como partes ou momentos de um mesmo

processo global que eu defini de forma ampla como viver na escuta. Como se daria então essa ultrapassagem do primeiro ao segundo momento? Penso que o evento fundamental que produz essa ultrapassagem não poderia deixar de ser a entrada no simbólico. Ocorre que, de alguma forma, ao entrar no simbólico, o sujeito carrega consigo essa dimensão relacionada ao primeiro momento onde a escuta está marcada pelo prazer, ressignificando, a partir daí, os seus objetos de escuta. Todavia, na verdade, pouco se sabe sobre como ocorre esse processo, uma vez que a única coisa que temos de seguro é a resposta de cada sujeito ao deixar submeter-se a essa técnica corporal, à qual um sistema de identificações foi aos poucos se adensando. Então, pode-se perguntar: como afirmar que a dimensão do prazer é carregada do primeiro para o segundo momento? É que, muito frequentemente, essa dimensão do prazer que cerca esses objetos – os artefatos musicais – se mantém não apenas presente, mas também viva como parece indicar o testemunho daqueles que tão prazerosamente se engajam nessa relação.

Neste sentido, é de grande interesse para nós refletir sobre o sujeito que fez acompanhar esse processo identificatório de um grande investimento libidinal na escuta e na própria técnica corporal em si. Ele será o que podemos chamar provisoriamente o *sujeito musical* e sua afinidade com a música pode se expressar tanto como ouvinte quanto como *'performer'*. Ele pode ser um aficionado por certos estilos, repertório, cantores, cantoras, músicos ou simplesmente canções que ele gosta de ouvir e, provavelmente, cantar. Muita gente gosta de música, ouve música, aprende a cantar suas canções preferidas e sente prazer em cantar. Alguns se arriscam a tocar um instrumento. Quando esse investimento é forte e persistente o bastante o sujeito pode se tornar músico amador ou profissional. Outra forma de se relacionar com esses artefatos é pela dança. Não se trata de uma relação *'intelectual'*, no sentido mais estrito do termo. Pode-se teorizar sobre ela e com ela entretecer seja quais forem as redes de significantes. Embora o simbólico a invada, ou melhor, a atravesse, a ênfase na

dimensão imaginária dessa relação permanece irreduzível. Sendo a música uma técnica corporal, seja pela escuta seja pela performance, esse investimento libidinal é um investimento no próprio corpo – o que reafirmaria a posição da sua orientação narcísica.

Quando esse investimento ocorre primordialmente pelo lado da escuta, essa experiência visando o prazer corporal pode remeter ao autoerotismo e ao estágio do narcisismo primário e, nesse caso, um paralelo simbólico com relação ao prazer da escuta do mameleto pode mesmo justificar-se. Quando esse investimento se faz acompanhar também de um aprofundamento dessa técnica corporal que envolve cantar, dançar ou tocar um instrumento, a dimensão do controle corporal presente na fase anal ganha relevância, articulando-se à posição fálica, na qual a própria voz ou expertise instrumental é falicizada. Notem que nesse momento, mediante um exercício analítico consciente, estou buscando não enfatizar a espessura semântica, trazida pela palavra no canto, para considerar unicamente aquilo que envolve o aspecto propriamente sonoro dos artefatos musicais. Longe de mim propor com isso uma suposta independência da música com relação à palavra e, mais especificamente, à linguagem – como se tal fosse possível. É no âmbito do simbólico que a experiência musical se realiza e não seria possível, nem faria sentido, toda essa técnica corporal se não houvesse a palavra. Trata-se de um artifício de análise para que possamos talvez compreender melhor a especificidade da dimensão sonora desses artefatos.

A ausência de uma referencialidade imediata associada à textura sonora confere-lhe uma qualidade ímpar que é a de poder juntar-se livremente a diferentes conteúdos semânticos. Aqueles que de certa forma se ressentem filosoficamente do fato de a música não ser uma linguagem talvez não percebam que advém desse mesmo fato o seu maior poder: a capacidade de associar-se virtualmente a qualquer conteúdo. Basta constatar as frequentes alterações nos usos dos códigos musicais. Por exemplo, quando o heavy metal e o rock se tornam estilos-bases de letras religiosas. Ou que um mesmo estilo musical pode comportar mensagens

absolutamente divergentes quanto ao seu conteúdo – como bem notou Platão, que era temeroso exatamente disso. Contudo, essa liberdade de associar-se a diferentes conteúdos não se reflete necessariamente em uma total liberdade das formas e usos dos artefatos musicais.

Um primeiro filtro é feito pelas tradições que mantêm, com seus modos de cantar, um jeito particular de articular o sonoro. Assim, por ‘trás’ do sonoro há também um sistema sendo permanentemente construído, reiterado e modificado. Nesse sistema, determinadas maneiras de articular os sons são privilegiadas em detrimento de outras.

Antes de prosseguir, é necessária uma breve digressão sobre o que estou a definir como *sistema*. Chamo sistema o conjunto dos elementos mais as regras existentes nos artefatos acústico-musicais produzidos em uma cultura. O que há nas canções? As ‘notas’ são definidas? Quais, quantas? Qual o ‘ritmo’ das frases? Há instrumentos? Como soam? Quais as regras de acompanhamento – se existem? Isso possui alguma utilidade teórica apenas para quem quer formular explicitamente o inventário dos seus elementos e o conjunto de suas regras. Do ponto de vista do ‘usuário do sistema’, essas ‘informações’ teóricas pouco interferem na aquisição dos seus parâmetros. O conjunto dos elementos e suas regras são reproduzidos nos artefatos musicais, nos usos do corpo e nas técnicas corporais que os produzem.

O problema de tomarmos o chamado sistema tonal como referência é que para nós, músicos formados nas suas regras, essa ideia já está dada e podemos achar que o mesmo ocorre com todos demais sistemas ou mesmo supor que a sua existência é algo necessariamente consciente. O fato de formularmos teoricamente um ‘sistema tonal’ não interfere no processo de aquisição dos seus parâmetros básicos que, como em qualquer outro, também no sistema tonal é inconsciente. Se há uma especificidade do sistema tonal (e também do sistema dodecafônico, embora o desenvolvimento deste seja consciente) é que, ao longo da

história da música ocidental, o próprio sistema é investido libidinalmente, falicizado. Ou seja, há um enamoramento pelo sistema.

Quando um sujeito aprende a cantar a melodia de uma canção, não o faz supondo que ali haja um sistema. Ele simplesmente aprende a cantar a melodia. O mesmo ocorre quando ele a escuta: ele escuta o artefato e não o sistema. O que nos faz pensar que haja um sistema? Se ele não é percebido nem explicitado, como postulamos a sua existência? A sua existência se justifica pelo simples fato de que o artefato é percebido pelo sujeito (ao sistema) enquanto ordem. O sujeito não sabe bem explicar o porquê, mas há nesse artefato uma ordem ou, pelo menos, é assim que ele o percebe. Pela sua experiência ele a reconhece como não sendo uma sequência aleatória, mas, de algum modo, coerente. Independentemente de agradá-lo ou não, o sujeito a percebe como ‘lógica’ ou ‘gramatical’. E o motivo disso é que ela lhe soa familiar. Nessa altura, os elementos e as regras do sistema já foram incorporados, transformados em corpo e, por conseguinte, em toda plasticidade envolvida no gesto e na escuta.

Nos artefatos que o sujeito vivencia, a quantidade de alturas utilizada, o jeito de dividir e agrupar o um-da-marcação, os intervalos (as combinações), enfim a ‘arquitetura’ sonora presente forma-se a partir de elementos previamente selecionados pelo sistema que a tradição preserva.

Nesse nível, a aquisição dos parâmetros musicais pode ser comparada à aquisição dos fonemas. Salvo em casos específicos, toda criança nasce plasticamente dotada da capacidade emitir todos os fonemas existentes em qualquer língua. No entanto, à medida que nela vai se consolidando a aquisição de sua língua materna (ou mais de uma, nos casos de bilinguismo), a plasticidade da emissão fonética se reduz drasticamente, sendo, em alguns casos, praticamente impossível fazer um falante adulto reproduzir certos fonemas alheios à sua língua. Nas práticas musicais ocorre algo bastante similar, fazendo com que ouvintes e músicos tenham dificuldades de perceber ou reproduzir certas relações inexistentes nos seus próprios sistemas

sonoros. A técnica corporal em torno dos parâmetros utilizados já marcou no próprio corpo os seus pontos de fixação. Sua plasticidade original foi então demarcada pelas malhas do sonoro, estabelecendo os padrões do sistema. Esses pontos de fixação que alteraram a plasticidade original foram marcados por um contínuo processo de reinvestimento, mediante a reiteração catexizada desses mesmos pontos ou marcas sonoras. Podemos pensar nelas como marcas de uso, o resultado da ação de um gesto que foi continuamente repetido e cuja repetição deixou uma marca corporal, tal como o contínuo trafegar faz a trilha no caminho ou como os sulcos deixados pelas marcas de expressão facial. A ideia de traço parece-me bastante adequada para pensarmos como esse sistema se expressa no corpo. Sabemos que esse *'imprinting'* – que essa marcação – possui não apenas uma expressão gestual, mas também neurológica.

Digamos que um segundo filtro seja social e se encontre nos usos particulares que as sociedades fazem do sistema. Assim, um mesmo sistema pode comportar usos distintos dos seus elementos básicos e modos diferentes de articulá-los. Estaríamos mais próximos aqui da noção de gênero e estilo, tão frequentes no campo das práticas musicais, onde modos pessoais e coletivos de valer-se do 'sistema' podem tanto gerar quanto consolidar novas possibilidades de escuta. É nesse nível do discurso que ocorrem as identificações e os processos de formação de gosto. Ainda podemos traçar aqui um paralelo tanto com os jargões e idioletos – e mesmo os sotaques e regionalismos da língua – quanto com as formas e gêneros literários. Todavia, há que se considerar que, em grupos sociais pequenos ou isolados, o 'sistema' e seu uso tendem a se aproximar.

Mas insistamos em nosso projeto de abstrair das práticas musicais ambos os filtros mencionados acima – o da tradição cultural e do contexto social. O que sobraria? Faz sentido uma pergunta como essa? Sem as tradições e sociedades que os produzem, esses artefatos sequer existiriam. A resposta adequada seria: nada sobraria. É preciso antes reformular a questão, perguntando-nos qual o princípio comum subjacente a essas práticas culturais e

sociais que (re)produzem e transmitem os artefatos acústico-musicais por meio de uma técnica corporal. E mais: como podemos procurar compreender essa questão sem cairmos na tentação ingênua pela busca de supostos universais em música? A falácia dos universais deve-se principalmente à ênfase nos elementos, recaindo em velhas fantasias, como a busca de uma base natural para a questão da consonância ou da dissonância. Qual seria o sentido de se buscar supostos fonemas universais dentre as vogais? O que isso traria em termos de compreensão sobre os processos linguísticos? Absolutamente nada. Trata-se de uma falsa questão. Portanto, não se deve buscar elementos que possam ser comuns às práticas musicais, mas princípios. É isso que faz a gramática gerativa com relação aos processos linguísticos.

Vejam como é difícil e mesmo arbitrário isolar o aspecto puramente sonoro dessa narrativa complexa a que nos aventuramos investigar, a saber, as possíveis intercessões entre música e sexualidade. Havendo essa técnica corporal e estando parte dela destinada a transmitir e explorar a dimensão imaginária de tais possíveis interseções, há de se esperar que de algum modo um princípio deva guiá-la. Façamos uma analogia: tanto o xamanismo quanto a medicina têm por objetivo a cura de enfermidades. Grosso modo, poderíamos supor que o princípio do xamanismo é efetuar essa cura mediante a intervenção espiritual, enquanto o princípio da medicina é promovê-la mediante a administração de substâncias ativas ou intervenções cirúrgicas. Há que se ressaltar que ambos os princípios não são excludentes e muito amiúde convivem pacificamente. Tanto há na pajelança um conhecimento material (quando o pajé administra as ervas curativas da sua prática, por exemplo), como o tratamento médico costuma encontrar na fé um poderoso aliado. Mas não devemos esperar do xamã um conhecimento biomolecular das plantas que administra, nem do especialista médico prova de sua fé, uma vez que cada qual age por princípios diferentes.

No caso das práticas musicais, não sabemos dizer com segurança qual seria o objetivo dessa técnica corporal (isso vai depender do uso e do contexto). Tudo que fomos capazes de

fazer até o momento foi associá-la a uma vaga noção de prazer, buscando, a partir daí, investigar os usos em que essa dimensão é enfatizada. Ainda que apenas diante desse tênue vestígio com que nos fiamos desde o começo de nosso trabalho, poderíamos ao menos supor um princípio para essa técnica corporal como o fizemos para a medicina e o xamanismo? Sendo a mim dado propor tal hipótese, digo que esse princípio é o da *repetição*. Já havíamos tangenciado esse conceito anteriormente e é chegada a hora de nos determos com mais rigor em sua implicação no campo das práticas musicais.

A repetição não é apenas o princípio pelo qual a técnica corporal marca (no corpo) os seus traços e em torno do qual se organiza o um-da-marcação, como vimos. É também aquele princípio pelo qual se constroem as ‘narrativas’ musicais e em torno do qual seus elementos são organizados no tempo. Se repararmos bem, trata-se de um princípio que perpassa de ponta a ponta todo o processo. Se estivermos corretos, a fixação dos parâmetros sonoro-temporais na fase de educação informal da criança na técnica corporal da música é alcançada mediante um processo de repetição dos padrões contidos nos artefatos. Uma boa parte da natureza desse processo informal de aquisição dos parâmetros musicais via repetição mantém a sua influência quando consideramos o que acontece na educação formal do músico instrumentista, quando a repetição consciente e controlada dos movimentos é a via pela qual o domínio instrumental se torna possível. Esta é uma característica das atividades performáticas em geral, mas na educação musical ela parece adquirir um caráter irrevogável e permanente, uma vez que a cada nova aquisição, a cada nova ‘peça’ cuja execução deva ser aprendida o recurso à repetição se renova. O alcance do princípio da repetição se estende a praticamente todos os domínios ou aspectos do artefato musical e da técnica corporal envolvida nos processos musicais.

Um dos princípios basilares desses padrões é a repetição de uma medida temporal, a pulsação, tal como expressa no um-da-marcação. Sobre esse princípio repetidor, outro nível

mais elaborado de repetição é organizado: as chamadas ‘batidas’ ‘toques’ ou ‘levadas’, que nada mais são do que padrões rítmicos mais longos ou ‘elaborados’ do que a noção de pulsação, que se combinam e se sucedem no tempo para formar padrões rítmicos ainda mais longos. No jargão técnico dos estudos musicais, esses elementos são denominados células ou motivos rítmicos. Sobre esse nível de organização rítmica, um outro nível de complexidade ordena as chamadas frases ou fraseado rítmico, o qual – nessa terceira ‘camada’ – tende a coincidir com aquilo que chamamos versos ou a escanção das palavras em um ritmo específico (que acaba sofrendo alguma influência do ritmo prosódico da frase falada, mas não se confunde absolutamente com ela), como no caso típico das canções. Aí também o princípio da repetição atua, embora, frequentemente, de maneira mais variada. Essa terceira camada pode ser melhor compreendida se a compararmos à noção daquilo que se denomina a métrica de um verso – uma medida que estipula um limite temporal ao fraseado. No caso de algumas formas poéticas, este limite temporal é alcançado delimitando-se uma quantidade de sílabas para cada verso. No caso da poesia ou palavra cantada, como ocorre nas canções, a forma de repetição que subjaz essa camada de organização é a noção do que, na poesia grega clássica, por exemplo, está na base do que se denominava os pés – uma combinação de intervenções curtas e longas na divisão temporal que se repetia no tempo. Nessa mesma camada de organização rítmica mais longa, sustenta-se a noção de uma unidade maior que deriva de uma espécie de agrupamento de unidades menores, da qual a ideia de compasso, presente na tradição europeia desde o renascimento, é uma abstração. Pode haver ainda outros níveis de organização temporal que procedem pelo recurso à repetição. Por exemplo: a maneira de organizar as frases rítmicas em uma quantidade específica (de duas em duas, três em três, quatro em quatro etc.), como ocorre no que se refere às estrofes. Retomando o conceito de objeto sonoro enquanto artefato, tal como venho propondo, é possível mesmo pensar que a sua forma de realização – já que ele não possui uma existência concreta, palpável – é a

repetição. Por exemplo: uma canção – já que a temos tomado como o exemplo prototípico desses artefatos – só se realiza enquanto é repetida. Ao cessar o ato de repetição, cessa igualmente a ‘presença’ do artefato. Em suma, a própria forma de existência dos artefatos musicais depende do princípio da repetição.

Se tomamos a perspectiva do que acontece com as alturas, ou melhor, do contorno melódico, a repetição dos parâmetros é também o principal princípio organizador na formação dos artefatos musicais. Logicamente, a simples repetição de um único elemento não seria aqui possível, embora possamos considerar que a sua existência não seja tão fundamental quanto a do aspecto rítmico para que o reconhecimento e a reprodução do artefato se estabeleça – basta que pensemos nas formas de canto falada como o rap e os desafios do repente. Mas a sua ocorrência implica em uma necessária diferenciação no campo das chamadas alturas, fenômeno a que atribuo uma operação sinestésica de espacialização do espectro tonal da voz. Aqui, mais uma vez a tradição prescreve os usos, nos quais a repetição de certas relações (de ‘distância’) tonais fixam os parâmetros e os padrões de combinação e que são vivenciados por esse corpo-sujeito que os escuta e os reproduz. Mediante os usos corporais dessa técnica, os padrões do sistema, enquanto sequência e combinação de seus elementos no tempo, fixam as relações que, pela repetição, poderão ser memorizadas e rememoradas em futuras repetições. Isso é possível graças à redução dos seus elementos (seus pontos de fixação ou ‘ancoragem’ tonal). Há que se ter no mínimo dois para que sistema de repetições se ponha em movimento. Sendo somente dois, teremos uma forma próxima ao recitativo religioso que já mencionamos anteriormente. Os sistemas pentatônicos são bastante usuais, temos os sistemas heptatônicos herdados dos povos helênicos e haverá outros forjados em maiores diferenciações do espectro tonal-vocal, como os indianos. Do que se trata afinal, senão de pontos ou nós que parecem marcar a tessitura vocal ao serem sempre reiterados em suas relações? Nesse sentido, temos um sistema em que a redução do espectro tonal-vocal pela fixação de suas relações, mediante

a reiteração dos seus elementos, permite que a repetição seja vivenciada enquanto variação, uma vez que as combinações no tempo são praticamente infinitas. São as mesmas relações que se repetem, mas a sequência dessas combinações no tempo prevê inúmeras possibilidades ao artefato musical. Aqui, mais uma vez, os usos sociais intervêm de modo a reduzir a alta taxa de variabilidade do sistema introduzindo os modos específicos de uso (que novamente estão na base das noções de gênero e estilo musicais). Estes repetem os seus próprios padrões no modo de organizar as sequências e combinações, introduzindo os chamados ‘*clichés*’, as fórmulas convencionadas e reiteradas pelo uso. Com relação ao contorno melódico, novas camadas de organizações também podem ocorrer e, nelas, a repetição também pode atuar como princípio organizador. É o que se vê nas fórmulas de repetição de padrões melódicos, tal como ocorre nos motivos nos quais um padrão rítmico é combinado com um padrão do contorno melódico. Trata-se de um recurso amplamente empregado nas canções e obras musicais, cujo exemplo mais ‘obsessivo’ pode ser encontrado no motivo da Quinta Sinfonia de Beethoven.

Em linhas gerais, organização e repetição parecem constituir as duas faces de uma mesma moeda quando se trata de entender a especificidade dos artefatos musicais. É pela repetição dos seus elementos (melhor seria, talvez, dizer eventos) que se constrói a organização – é a organização dos eventos que é repetida. Um leitor poderia objetar que é a variação e não a repetição o que de fato está em causa. Os artefatos musicais são percebidos como variações e não repetições. Não existe nenhum artefato musical que seja igual a outro. Isso sequer faria sentido, uma vez que eles seriam considerados o ‘mesmo’ artefato. Mesmo uma mesma canção será cantada diferentemente a cada vez, à medida que mudem os atores e contextos. Isso sem contar que um mesmo intérprete não cantará nunca uma mesma canção de forma idêntica. A tal objeção – que não deixa de ser pertinente –, devemos contrapor que, se o princípio fosse o da variabilidade e não o da repetição, os artefatos poderiam ser construídos

pela contínua variação dos eventos, sem a necessidade de reiteradamente repeti-los, como, aliás, é tentado pela improvisação. E, mesmo nesta última, a repetição costuma desempenhar um papel primordial na construção do artefato.

Caso estejamos corretos, chegamos ao ponto de poder avançar mais um passo. Observando o vínculo entre música e sexualidade, partimos de uma vaga noção de prazer – supondo uma espécie de prazer da escuta – que seria estimulado e construído mediante uma técnica corporal. Agora podemos acrescentar que essa técnica corporal relacionada ao prazer aural é orientada pelo princípio da repetição. O que faz a repetição aí? Por que constitui um traço tão marcante de todo o processo? Da repetição do gozo aural da criança na experiência do mamalhês à repetição dos padrões rítmicos e melódicos das canções até a repetição dos próprios artefatos musicais enquanto condição de repetição da própria experiência da escuta – o que poderíamos daí inferir? Como podemos articular a noção de repetição à de prazer, relacionando tal articulação ao campo das práticas musicais? Teria essa articulação alguma chance de ajudar-nos a compreender melhor o vínculo entre música e sexualidade?

Mas antes disso, mais uma vez somos forçados a procurar uma relação com a linguagem. Nas línguas um nome sempre se liga a uma coisa ou a um conceito, da qual é, por assim dizer, o seu representante. Uma língua só é possível, se a uma palavra corresponder um (mesmo) conceito, um conceito aproximado ou um grupo reduzido de conceitos (convenção). Saber uma língua requer dar o nome adequado aos objetos de linguagem: tudo o que é nomeável em uma língua. E defini-los, à moda dos dicionários, significa descrevê-los por outros objetos de linguagem. Para que a comunicação ocorra, é necessário que os interlocutores procedam em um domínio comum ou aproximado dos objetos de linguagem, ainda que discordem sobre eles. A repetição é inerente à língua – é, por assim dizer, uma precondição, como demonstra o mito bíblico da torre de Babel. As palavras se repetem e, além disso, existe toda uma ordem que busca padronizar esses arranjos de repetição e que são

objetos de estudo dos gramáticos. Não é difícil imaginar que isso se deva – ao menos em parte – ao fato de que os falantes de uma língua operem em um mesmo registro – embora possam discordar de todo o resto. Os arranjos de uma língua são múltiplos, mas há todo um aparato para conformar essa multiplicidade dentro de um limite da gramaticalidade¹¹⁰. Portanto, a organização do discurso pela reiteratividade dos seus elementos não é um fenômeno apenas das práticas musicais e é perfeitamente possível imaginar que é o fenômeno da linguagem, por ser mais amplo e abrangente, que tenha fornecido o ‘modelo’ de reiteratividade do qual a música tomou de empréstimo o princípio para construir os seus artefatos. O princípio da repetição não é uma particularidade específica dos artefatos musicais, podendo estes últimos, inclusive, terem derivado seus princípios de reiteratividade do caso mais geral da língua. Qual a diferença entre ambos os processos? Qual a especificidade do papel que a repetição desempenharia nos artefatos musicais?

Um dos sintomas das psicoses e casos de esquizofrenia é o descarrilamento do discurso. Entretanto é possível falar coisas surpreendentes e mesmo absurdas utilizando a mais perfeita norma linguística, como por vezes encontramos nas paranoias, inclusive com o acúmulo de histórias tão engenhosas quanto delirantes. No universo simbólico da linguagem não é apenas a repetição dos significantes de forma gramatical que conta. É preciso que aquilo faça sentido. Com o quê? Com a vida, com a realidade. É pela linguagem que esgrimimos o real. É por sua mediação que formulamos explicações, que criamos hipóteses, damos sentido às coisas e inventamos os deuses. É por ela que nos relacionamos com o outro em casa, no trabalho, nas ruas, quando atravessamos as avenidas depois de esperar pelo sinal de trânsito. Nossas vidas são repletas de signos e é por eles que nos movemos pelo mundo. No caso da linguagem, a reiteratividade parece, em princípio, estar orientada para a efetividade da

¹¹⁰ O conceito de gramaticalidade aqui aludido não se confunde com o de norma culta. Assim, considerando as seguintes frases “*nós vamos pescar*” e “*nóis vai pescá*”, ambas podem ser consideradas gramaticais, embora somente a primeira esteja de acordo com a norma culta; enquanto uma frase do tipo “*nós vamos pescado*” poderia ser considerada agramatical.

comunicação mediante um processo de reconfirmação permanente, para que o conteúdo referenciado se aproxime do sentido pretendido¹¹¹. Já no caso das práticas musicais a repetição parece surgir como pura positividade, um elemento cujo valor constitutivo na criação dos artefatos reside em si mesmo, sem que possamos vislumbrar qualquer vínculo referencial que justifique a sua adoção. Em resumo, se no âmbito da linguagem a reiteratividade dos seus elementos parece estar a serviço do entendimento ou da eficácia do processo de comunicação, no âmbito das práticas musicais o seu uso na construção dos artefatos se nos afigura como um fim em si mesmo, cujo destino parece restar-se associado ao princípio geral do prazer da escuta. Tudo se passa como se, na técnica corporal da música, talvez mais do que em qualquer outro domínio, pudéssemos afirmar: prazer (ou beleza) teu nome é reconhecimento. Por que haveria de ser assim? Qual seria o sentido e as razões para que este estado de coisas se configurasse desta maneira? A cada pequeno passo que damos, quanto mais avançamos, mais obscuro parece ser o problema. Antes que sejamos forçados a desistir por completo da aspiração de que nossa investigação possa chegar a um bom termo, tentemos avançar um pouco mais na esperança de que mais adiante possamos vislumbrar alguma nesga de luz que nos ajude a iluminar a escuridão em meio à qual nos encontramos imersos em nosso tortuoso caminho.

É pela linguagem que adentramos o simbólico e tornamo-nos sujeitos. E é por esse modo de viver na escuta que somos lançados à linguagem. É pela entrada no domínio simbólico que adquirimos a consciência, que nos tornamos conscientes e somos introduzidos nos limites daquilo que configura os chamados marcos civilizatórios e os preceitos éticos e morais da cultura. Como demonstra a psicanálise, por sermos atravessados pela linguagem, que interdita o viver nesse gozo sem limites do narcisismo primário, tornamo-nos sujeitos do

¹¹¹ Não dizemos com isso que esta é a única função da linguagem, tampouco, ignoramos seus usos poéticos, emotivos, conativos ou ligados à economia libidinal, enquanto veículo de gozo, prazer e agressividade. Todavia, não podemos negar a primazia da função referencial da linguagem, especialmente quando o que está em foco é a comparação entre os processos linguísticos e musicais.

desejo, submetidos à castração e forçados a contentar-nos com o gozo parcial e atenuado pelos limites da linguagem¹¹². Esse é um processo que, embora se estabeleça precocemente, é gradual e demanda algum tempo para se configurar. Antes que a linguagem faça a sua aparição e atire o sujeito no domínio inexorável da lei, somos governados quase que exclusivamente pela lógica do prazer-desprazer que, grosso modo, configura a fase do desenvolvimento que Freud denominou narcisismo primário. Em outras palavras, somos, desde o começo de nossa existência, governados por pulsões autoeróticas guiadas pelo princípio do prazer. Somente numa fase posterior do desenvolvimento uma unidade comparável àquilo que chamamos *ego* irá se formar (Freud, [1914] 1996, Vol. XIV). A entrada no simbólico é marcada por renúncias pulsionais. E, com a introdução da lei paterna e dos mecanismos do ideal do eu, muito daquilo que era sentido como fonte de prazer passará, por sua inadequação para com o ordenamento moral e para com as aspirações do ideal do eu, a ser sentido como fonte de desprazer. O exemplo paradigmático dessa situação pode ser encontrado nas relações edípicas da criança. A pulsão sexual – a libido destinada aos pais nos primeiros estágios do desenvolvimento infantil que antes era sentida como fonte de prazer – será posteriormente sentida como fonte de desprazer, a partir da consolidação gradual do domínio simbólico com a consequente caracterização desse impulso libidinal como incestuoso e o sentimento de culpa daí resultante. Esse processo de transformação de um sentimento de prazer em desprazer, somado à culpa daí resultante, desencadeará o processo de repressão, afastando para o inconsciente os representantes psíquicos associados ao impulso libidinal. Todavia, como Freud demonstrou, somente os representantes psíquicos da pulsão (entendendo por isso as ideias ou representações mentais associadas à pulsão libidinal em questão) podem ser recalçados. As quotas de afeto relativas às pulsões não podem ser atingidas pela repressão,

¹¹² Lacan vai denominar esse gozo parcial de *gozo fálico* – um gozo atravessado e delimitado pelos limites da linguagem. Sobre o conceito de gozo fálico, em contraposição a um possível *gozo do Outro* (por vezes referido como gozo indizível ou gozo místico), ver **O seminário, livro 20: mais, ainda** (Lacan, 1985).

mas apenas transformadas¹¹³ (Freud, [1915] 1996, Vol. XIV). Como já dissemos (p. 118), os afetos não podem ser recalçados, apenas deslocados.

Em seu artigo *Recordar, repetir e elaborar* (Freud, [1914] 1996, Vol. XII), ao falar da nova técnica psicanalítica (em contraposição à hipnose, que havia sido abandonada), Freud chama atenção para o fato que o esquecimento que se impunha sobre o representante recalçado era expresso pelo paciente sob a forma da repetição. Assim, “o paciente não recorda coisa alguma do que esqueceu e recalçou, mas o expressa pela atuação ou o atua (acts it out). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber que o está repetindo” (Freud, [1914] 1996, Vol. XII, p.165). É esse fenômeno da repetição que estará em questão na *transferência*, quando o paciente repete com relação ao analista afetos vividos no passado. A transferência é, todavia, apenas um fragmento da compulsão à repetição, que abrangerá, igualmente, muitos outros aspectos da vida do paciente. A *resistência* – a defesa contra o trabalho terapêutico – desempenhará um papel importante no recrudescimento da repetição: quanto maior a resistência do paciente em trazer à consciência o conteúdo recalçado, maior será a compulsão à repetição. Quanto mais as forças repressoras são acionadas, empurrando para o esquecimento o conteúdo recalçado, mais amplamente esse conteúdo é revivido sob a forma da repetição. Isso ocorre porque a quota de afeto ligada ao material recalçado precisa encontrar um escoadouro. Como vimos, essa carga de afeto não pode ser suprimida pela repressão, mas apenas deslocada em direção a outro alvo ou transformada em seus objetivos. Retomando a precisa definição de Freud, “como acontece sempre que a libido está envolvida, mais uma vez aqui o homem se mostra incapaz de abrir mão de uma satisfação de que outrora desfrutou” (Freud, [1914] 1996, Vol. XIV, p. 100). O ser humano, por ser incapaz de abdicar de um prazer outrora experimentado, o qual as

¹¹³ Sobre o mecanismo da repressão e os destinos das pulsões, ver especialmente os artigos *Os instintos e suas vicissitudes* (1914) e *Repressão* (1915). In: **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**, Vol. XIV, (Freud, 1996).

circunstâncias insistem em exigir sua renúncia, busca formas substitutas de recuperar novamente o prazer perdido, especialmente no tocante à carga de afeto a ele vinculada.

Considero que nesse ponto da nossa investigação talvez estejamos aptos a dar mais um passo em direção ao entendimento do fenômeno que nos propusemos pesquisar – um passo que nos parece bastante significativo.

Dada a importância que atribuímos ao papel da repetição na formação dos artefatos musicais e na técnica corporal da música, fomos levados a buscar entender melhor a sua relevância nesses processos. Nesse percurso verificamos que, ao contrário do que ocorre no âmbito da linguagem, onde a repetição desempenha uma função fundamental para a eficácia comunicativa, no caso das práticas musicais, esse processo parece desvinculado de qualquer função referencial, constituindo aparentemente um fim em si mesmo. Ao buscarmos compreender o mecanismo da repetição no quadro mais amplo dos processos psíquicos, deparamo-nos com o papel fundamental que esta desempenha na formação dos sintomas e nos processos de deslocamento e transformação das cotas de afeto do conteúdo recalcado. Não seria lícito pensar que o uso disseminado do princípio da repetição na técnica corporal da música e nos artefatos musicais estejam de alguma forma imbricados com o mecanismo da repetição nos processos psíquicos? Ambos os aspectos da repetição já não se encontravam presentes no mamalhês? Não apontamos nos usos do mamalhês que o seu apelo exercido à criança devia-se, sobretudo, à repetição de padrões melódicos e que era sobre a repetição da escuta da voz materna no mamalhês que se assentava o gozo da criança ante essa voz invocante? Já não havíamos sublinhado a hipótese freudiana sobre o caráter autoerótico dos movimentos ritmados, os quais assentam-se sobre o mais básico princípio da repetição e constituem o eixo em torno do qual irá se desenvolver a técnica do um-da-marcação? Já não havíamos destacado que o princípio da repetição na construção dos artefatos musicais, por

não responderem à qualquer função referencial, como no caso da linguagem, deviam estar, de algum modo, associados ao prazer da escuta?

Se estivermos corretos, podemos juntar as duas pontas do processo sintetizando-o na seguinte proposição: a música é uma técnica corporal que oferece um meio para que formas arcaicas da relação de prazer com o outro (experimentadas no mamanhês, nos processos de demanda do outro – como os afetos ao controle corporal do erotismo anal – e as primeiras trocas simbólicas) possam ser revividas e reelaboradas simbólica e imaginariamente.

Formas arcaicas da relação de prazer com o outro, das quais o corpo erogeneizado deve se afastar para constituir-se como sujeito – processo esse em que, simultaneamente, perdura uma resistência em abdicar desse prazer outrora desfrutado –, encontram na técnica corporal da música e na fruição dos artefatos musicais um substituto adequado para atualizar e reviver a satisfação perdida. Essa ‘estratégia’ de repetir o prazer outrora desfrutado mediante uma técnica corporal culturalmente desenvolvida e socialmente valorizada dá um sentido social a essas relações de prazer, as quais, de outro modo, seriam apenas sintomas.

A confirmação dessa hipótese poderia fornecer um princípio explicativo para o caráter ambivalente das práticas musicais com relação à sexualidade. Elas articulam concomitantemente uma concessão à transgressão e um chamado ao ordenamento. O movimento em direção à repetição de um prazer outrora desfrutado e posteriormente recalçado pelas instâncias repressoras do ego (como o eu-ideal e o superego) e pela sua inadequação ao ordenamento moral da sociedade manterá o sentido de um prazer transgressor, ainda que modificado quanto aos seus objetivos. Por outro lado, a exigência de que, para ser revivido, esse prazer deva aderir ao ordenamento de uma técnica corporal culturalmente transmitida e socialmente coonestada, que o canaliza em direção a um estado de sublimação, evidencia o caráter normativo desse processo. A libido que se encontrava represada pela

exigência social (e do ideal do eu) de sua renúncia poderá então encontrar uma forma de se escoar mediante uma técnica corporal socialmente construída e valorizada.

O caráter não referencial dos artefatos musicais (no que diz respeito à especificidade dos agenciamentos sonoros não linguísticos encontrados nas práticas musicais) funcionaria como um facilitador desse processo de revivificação e reelaboração de um prazer outrora desfrutado. Além disso, o princípio da repetição ganharia uma nova luz: como os aspectos sonoros não linguísticos dos artefatos musicais escapam em grande medida ao processo de simbolização, sua maneira de articular a repetição do prazer outrora usufruído é proceder metonimicamente pela contínua reiteração dos seus elementos. Assim, a repetição precípua em direção aos objetos pulsionais perdidos (a pulsão invocante da voz materna, as demandas pelo controle corporal típicas do erotismo anal e as primeiras trocas simbólicas) é decomposta nos fragmentos de repetição que constituem a base dos processos musicais – fragmentos esses que se encontram igualmente presentes nas técnicas corporais subjacentes a estes processos e nos artefatos que delas resultam. Todo esse engenhoso e elaborado processo requer um contínuo reinvestimento libidinal no próprio eu – para que esse retorno aos objetos de satisfação perdidos possa ser levado a cabo é preciso que o investimento objetal renunciado seja primeiro transformado em investimento corporal para que, só depois, possa voltar a dirigir-se a um objeto deslocado. Será, portanto, sob a forma de um gozo corporal – ainda que sublimado – do próprio eu que, a partir de um longo investimento em uma técnica corporal, esse retorno encontrará a sua eficácia. Essa qualidade marcadamente narcísica explica porque o gozo aural que caracteriza a fruição dos artefatos musicais, bem como a interação com esses objetos pela dança e o movimento corporal, assumem a característica de um prazer autoerótico, no qual uma dose de hedonismo ou ludicidade parece sempre se fazer acompanhar. Explica também como o prazer pelo controle corporal pode inserir-se como elemento ativo no processo de aquisição dessa técnica corporal e continuar atuando como

fonte de prazer autoerótico no desenvolvimento das habilidades do canto e da aprendizagem instrumental. Por fim, a face narcisista desse processo talvez encontre a sua expressão máxima na figura do músico-intérprete-artista que, em sua rotina de exibições, busca no aplauso efusivo do público o carinho e o reconhecimento outrora experimentado enquanto objeto exclusivo do desejo e da atenção maternal.

É claro que as coisas podem sempre parecer um tanto quanto simplistas postas assim, pois os artefatos musicais e as técnicas corporais envolvidas nas práticas musicais podem ser também objetos de séria devoção, chegando a alcançar até mesmo a dimensão do sagrado. Trataremos brevemente desse aspecto mais adiante. Todavia, antes de prosseguir, é preciso ressaltar um ponto. Relendo as últimas páginas desse trabalho, temi que um leitor apressado pudesse supor que eu estivesse dizendo que são essas técnicas corporais experimentadas pela criança em sua relação com a mãe que consistiriam nos objetos a serem revividos mediante as técnicas corporais mais elaboradas encontradas na música. Não é isso o que eu efetivamente disse. É certo que o fato da voz (a voz humana e seus desdobramentos organológicos-instrumentais) estar no centro das técnicas e práticas musicais garante sua associação com o mameio, por exemplo. Mas isso ocorre por que a voz é o elemento central em torno do qual se organizam os significantes e tudo aquilo que no homem constitui a linguagem. Problematizando a questão proposta por McLuhan: mesmo que a voz possa não ser a mensagem – pelo menos, não toda –, ainda assim ela permanece o meio principal por onde desliza a cadeia significante. Do mesmo modo, devemos considerar a questão do controle corporal inaugurada na fase do erotismo anal. Ainda que ela seja um elemento central das técnicas musicais, não é possível dizer que as técnicas corporais da música tenham como objetivo criar uma espécie de substituto àquelas ou mesmo uma ‘oportunidade’ para que a experiência do controle corporal seja revivida. Até mesmo porque muitas outras atividades humanas requerem controle, de diferentes maneiras. São as relações de prazer com o outro, do

qual a mãe constitui o exemplo mais fundamental (o Outro), aquilo que buscamos reviver. São elas os objetos pulsionais a serem revividos. Isso não diminui a importância das técnicas corporais. Mas sublinha que sua importância se assenta no fato que elas constituem o suporte, ou melhor, o prolongamento que permite que as relações de prazer sejam revividas e reelaboradas. E elas constituem o prolongamento porque as técnicas corporais da música são assentadas a partir das vias já deixadas abertas pelas técnicas corporais desse modo de viver na escuta, por onde trafegam as pulsões parciais da criança guiadas pelo desejo do Outro.

Semelhante percurso pulsional desempenha um papel importante em conciliar o retorno parcial a uma satisfação outrora experimentada com as exigências do ideal do eu, contribuindo para que o eu possa abdicar de sua identificação inicial enquanto objeto de desejo da mãe para constituir-se, ele próprio, como sujeito desejante. Fornece uma via imaginária para que o sujeito elabore a passagem de objeto passivo dessa voz invocante para a condição de alguém dotado de sua própria voz. Por meio dessa técnica corporal ‘facilitadora’, o gozo da escuta dessa voz invocante e a satisfação da demanda do outro, cuja perpetuação o manteria eternamente preso a uma condição de objeto (do desejo do outro) poderá ser elaborada imaginária e simbolicamente na constituição de sua condição de sujeito desejante. Isso permitirá que ele proceda um desinvestimento do gozo ligado à invocação materna para se identificar com outros objetos de escuta, dos quais ele poderá obter prazer, ascendendo a uma posição narcísica mais elaborada e condizente com as exigências do ideal do eu e socialmente valorizadas, ao mesmo tempo que a satisfação parcial da pulsão abandonada obtém possibilidade de afluência. De alguma maneira, é como se as práticas musicais oferecessem uma via imaginária de acesso – análoga àquela representada pela via do significante à dimensão simbólica – por meio da qual o sujeito pode substituir relações de prazer, emancipando-se da condição de objeto (de desejo da mãe). A dimensão simbólica, especialmente no que se refere à interdição paterna (o *Nom-du-Père*) a essa posição de falo da

criança identificado à mãe, fornecerá o modelo mediante o qual a subsunção à normatividade do sistema permitirá com que o sujeito musical conduza a travessia. Ao final da travessia, ele poderá abandonar a posição de ser seduzido ou encantado pelo gozo dessa voz materna, para, usando a sua própria voz de sujeito desejante, seduzir ou encantar o objeto do seu desejo. Poderá transformar um prazer solitário (autoerótico) em uma atividade social, participando, quer como ouvinte, dançante ou intérprete, da cena cultural e de uma dimensão importante da vida social (as práticas musicais), interagindo com o outro. Poderá finalmente articular a sua fantasia com a fantasia do outro pela mediação dos artefatos sonoros (seja pela via da identificação simbólica ou imaginária), permitindo que ambas possam inserir-se em um campo de aproximação constituído por uma ética do desejo. Como já buscamos antecipar no título deste trabalho, por situarem-se nesse espaço de articulação das fantasias (eróticas, românticas, sexuais), as práticas musicais participam elas mesmas da construção dessa ética do desejo, vocalizando e configurando em seus repertórios formas tradicionais ou atuais de expressá-las, atuando como polos aglutinadores das identificações.

O resultado a que chegamos parece estar de acordo com as formulações da psicanálise acerca da sublimação. Já em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de 1905, Freud aborda o conceito de sublimação como “moções sexuais infantis, (...) cuja energia – na totalidade ou em sua maior parte – é desviada do uso sexual e voltada para outros fins” (Freud, [1905] 1996, Vol. VII, p. 167). Neste momento, Freud identificava o processo de sublimação no âmbito das formações reativas. Todavia, em uma nota acrescentada a esse texto em 1915, Freud já atentava para o fato de que a sublimação e a formação reativa constituem “processos conceituais diferentes” (Freud, [1905] 1996, Vol. VII, p. 168). Em um artigo de 1908 intitulado *Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna*, Freud retoma o tema da sublimação definindo-a como a capacidade das pulsões eróticas em desviarem-se de

seus objetivos sexuais sem que, no processo desse deslocamento, sofram uma perda significativa de sua intensidade.

A essa capacidade de trocar seu objetivo sexual original por outro, não mais sexual, mas psiquicamente relacionado com o primeiro, chama-se capacidade de sublimação (Freud [1908] 1996, Vol. IX, p. 174).

Nesse mesmo texto, Freud começa a elaborar de forma mais clara o que consistiria na diferença entre o processo de sublimação e o das formações reativas. O que caracteriza essa diferença é a motilidade presente no processo de sublimação, que permite que a pulsão sexual seja transformada, mediante um processo de dessexualização, e defletida para outros alvos não sexuais. Essa característica não se encontraria presente nos processos de formação reativa, nos quais as pulsões sexuais sofreriam um simples processo de repressão, perdendo a possibilidade de serem transformadas e, com isso, aproveitadas para outros fins.

A libido represada torna-se capaz de perceber os pontos fracos raramente ausentes da estrutura da vida sexual, e por ali abre caminho obtendo uma satisfação substitutiva neurótica na forma de sintomas patológicos (Freud [1908] 1996, Vol. IX, p. 179).

Diferentemente da formação reativa e da formação dos sintomas patológicos, o que caracteriza a sublimação é ser um processo em que parte da libido original (sexual) alcança a satisfação mediante o deslocamento para outros fins não diretamente sexuais, mas que guardam alguma associação (inconsciente ou consciente) com o objeto original. Enquanto nos processos patológicos e reativos a satisfação libidinal é recalcada ou reprimida e só pode expressar-se como sintoma, na sublimação a pulsão libidinal é satisfeita, ainda que seu alvo seja defletido. Portanto, no mecanismo da sublimação o processo de dessexualização ao qual nos referimos diz respeito apenas ao objeto, não afetando a natureza libidinal da pulsão que, nesse caso, não apenas mantém-se inalterada como encontra um caminho para satisfazer-se. A respeito disso, Lacan destaca o fato de que a sublimação não se encontra necessariamente atrelada à noção de sublime.

A mudança de objeto não faz desaparecer forçosamente, bem longe disso, o objeto sexual – o objeto sexual, ressaltado como tal, pode vir à luz na sublimação. O jogo sexual mais rude pode ser objeto de uma poesia sem que esta perca, no entanto, uma visada sublimadora (Lacan, 2008, p. 194).

Isso não apenas na poesia, mas em todas as formas de expressão artísticas, como bem demonstra o papel do nu na pintura e na escultura. Aliás, é exatamente sobre a emergência do sexual e do erotismo em determinadas práticas musicais que tratamos aqui.

Voltando ao texto de Freud acima mencionado, vale notar que, nesse momento de seu trabalho, embora ele já considerasse o processo sublimatório bastante amplo, ele ainda acreditava que se tratava de um processo que não estava disponível para todos. Somente um número reduzido de pessoas com certas disposições de caráter apropriadas e trajetórias de vida propícias seriam suscetíveis de levar adiante o mecanismo de sublimação. Contudo, essa concepção restritiva do mecanismo sublimatório vai perdendo força à medida que o conceito passa a ser melhor compreendido.

Nas *Cinco lições de psicanálise*, publicado em 1910, Freud desenvolve de maneira mais completa o conceito de sublimação:

A extirpação radical dos desejos infantis não é absolutamente o fim ideal. Por causa das repressões, o neurótico perdeu muitas fontes de energia mental que lhe teriam sido de grande valor na formação do caráter e na luta pela vida. Conhecemos uma solução muito mais conveniente, a chamada 'sublimação', pela qual a energia dos desejos infantis não se anula mas ao contrário permanece utilizável, substituindo-se o alvo de algumas tendências por outro mais elevado, quicá não mais de ordem sexual. Exatamente os componentes do instinto sexual se caracterizam por essa faculdade de sublimação, de permutar o fim sexual por outro mais distante e de maior valor social (Freud, [1910], 1996, Vol. XI, p. 63-64).

No ensaio *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*, publicado no mesmo ano, Freud continua a desenvolver suas concepções acerca do processo sublimatório, ainda que não seja o tema central desta obra. Todavia, é importante ressaltar que é nesse ensaio que Freud confirmará claramente a especificidade do processo sublimatório (com relação aos demais processos de formações reativas e sintomáticas, nos quais há um retorno do recalcado) enquanto um mecanismo que, não sendo alcançado pela repressão, encontra-se livre para agir a serviço do interesse artístico e intelectual (Freud, [1910] 1996, Vol. XI, p. 88).

Freud irá retomar o tema da sublimação em seus artigos escritos entre 1914 e 1916. Deste período podemos destacar dois artigos de especial interesse para o tema: *Sobre o*

narcisismo: uma introdução (1914) e *Os instintos e suas vicissitudes* (1915)¹¹⁴. No artigo *Sobre o narcisismo*, Freud faz uma distinção importante entre o conceito de sublimação e o de idealização, demonstrando a independência do primeiro com relação ao segundo. Enquanto a sublimação é um processo referente à libido objetal, a idealização diz respeito ao objeto. Enquanto no processo sublimatório o componente libidinal pode fluir livremente mediante a troca do objeto, nas formações do ideal do eu, o conteúdo libidinal pode não apenas sofrer repressão, como o próprio processo de idealização pode ser um fator que a favoreça.

A formação de um ideal do ego é muitas vezes confundida com a sublimação do instinto, em detrimento de nossa compreensão dos fatos. Um homem que tenha trocado seu narcisismo para abrigar um ideal elevado do ego, nem por isso foi necessariamente bem-sucedido em sublimar seus instintos libidinais. É verdade que o ideal do ego exige tal sublimação, mas não pode fortalecê-la; a sublimação continua a ser um processo especial que pode ser estimulado pelo ideal, mas cuja execução é inteiramente independente de tal estímulo. (...) Além disso, a formação de um ideal do ego e a sublimação se acham relacionadas, de forma bem diferente, à causação da neurose. Como vimos, a formação de um ideal aumenta as exigências do ego, constituindo o fator mais poderoso a favor da repressão; a sublimação é uma saída, uma maneira pela qual essas exigências podem ser atendidas sem envolver repressão (Freud, [1914] 1996, Vol. XIV, p. 101).

Em *Os instintos e suas vicissitudes* (1915), Freud reafirma a sua posição de considerar a autonomia do processo sublimatório como um dos destinos possíveis da pulsão, independente dos demais – a saber, a *reversão a seu oposto*, o *retorno em direção ao próprio eu (self) do indivíduo* e a *repressão* (Freud, [1915] 1996, Vol. XIV).

Dos quatro destinos das pulsões descritos por Freud, o retorno da libido em direção ao próprio eu é aquele responsável pelas formações narcísicas, nas quais a libido é retirada dos objetos e reintrojada no próprio eu (narcisismo secundário). Na sublimação, o investimento objetal é mantido, mediante a substituição do objeto original (sexual) por outro. Todavia, propusemos claramente que as técnicas corporais da música encontram-se marcadas por um forte investimento narcísico e autoerótico. Dito isto, como podemos correlacionar a manutenção da libido objetal característica dos processos sublimatórios com o investimento

¹¹⁴ Cabe aqui lembrar que o termo instinto tem se mostrado pouco apropriado para a tradução do termo original empregado por Freud (*trieb*). O termo que tem sido adotado consensualmente em português pela comunidade psicanalítica é *pulsão*. Assim, onde encontrarmos o termo *instinto* leia-se *pulsão*. Ver nota de rodapé à página 129.

narcísico, ambos igualmente presentes nas técnicas corporais da música? Isso pode ser explicado pelo fato de que a libido antes investida no objeto que deve ser renunciado retorna para o próprio eu sob a forma de libido narcísica, atuando como uma forma de ‘compensação’ pela frustração da satisfação reprimida. A partir desse fortalecimento do eu ocasionado pelo retorno da libido, esta poderá ser novamente reinvestida nos objetos em momento posterior.

Quando a libido é reprimida, sente-se a catexia erótica como grave esgotamento do ego; a satisfação do amor é impossível e o reenriquecimento do ego só pode ser efetuado por uma retirada da libido de seus objetos. A volta da libido objetal ao ego e sua transformação no narcisismo representa, por assim dizer, um novo amor feliz; e, por outro lado, também é verdade que um verdadeiro amor feliz corresponde à condição primeira na qual a libido objetal e a libido do ego não podem ser distinguidas. (...) O desenvolvimento do ego consiste num afastamento do narcisismo primário e dá margem a uma vigorosa tentativa de recuperação desse estado. Esse afastamento é ocasionado pelo deslocamento da libido em direção a um ideal do ego imposto de fora, sendo a satisfação provocada pela realização desse ideal. Ao mesmo tempo, o ego emite as catexias objetais libidinais. Torna-se empobrecido em benefício dessas catexias, do mesmo modo que o faz em benefício do ideal do ego, e se enriquece mais uma vez a partir de suas satisfações no tocante ao objeto, do mesmo modo que o faz, realizando seu ideal (Freud, [1914] 1996, Vol. XIV, p. 106).

Enquanto fonte primordial de toda a libido, o ego é o elemento mediador através do qual a circulação das pulsões pode ser efetuada – após a perda do objeto, para que o investimento objetal possa novamente ocorrer é preciso que a libido antes retorne à sua fonte, recompondo seus ‘estoques’ de libido. Tudo se passa como se tivéssemos dois tempos envolvidos no processo sublimatório. Um primeiro tempo em que a libido retirada dos objetos retorna ao eu e que coincide com as formações narcísicas e um segundo tempo, mais apropriadamente afeito ao processo sublimatório, no qual a libido é reinvestida nos objetos. O narcisismo teria ênfase na primeira etapa do processo. Na sublimação, para além do primeiro tempo, a pulsão percorreria também essa segunda etapa, na qual a libido pode ser novamente dirigida aos objetos. Portanto, o narcisismo constitui

uma das condições necessárias para que se dê a sublimação: a saber, a retirada do investimento libidinal do objeto sexual pelo eu, retornando tal investimento sobre si mesmo e, mais tarde, reorientando-o para novas metas e objeto não sexuais (Torezan e Brito, 2012, p. 249, citando Chemama, 1995).

É importante ressaltar a diferenciação feita acima por Freud entre ego e ideal do ego. Como ele observou, o “desenvolvimento do ego consiste num afastamento do narcisismo primário”,

afastamento esse que “é ocasionado pelo deslocamento da libido em direção a um ideal do ego”. Por sua vez, o ideal do ego é imposto de fora, mediante a identificação com a lei paterna, “sendo a satisfação provocada pela realização desse ideal”. Ele carrega a chancela de um objeto externo que é introjetado mediante o processo de identificação.

Em sua obra *O ego e o id* (1923), Freud irá elaborar essa hipótese de que a sublimação só pode efetuar-se regularmente por meio da mediação do ego.

A transformação da libido do objeto em libido narcísica, que assim se efetua, obviamente implica um abandono de objetivos sexuais, uma dessexualização – uma espécie de sublimação, portanto. Em verdade, surge a questão, que merece consideração cuidadosa, de saber se este não será o caminho universal à sublimação, se toda sublimação não se efetua através da mediação do ego, que começa por transformar a libido objetual sexual em narcísica e, depois, talvez, passa a fornecer-lhe outro objetivo (Freud [1923] 1996, Vol. XIX, p. 43).

Nesse mecanismo mediatizado pelo eu, a identificação desempenha um papel fundamental. É por meio da identificação que o ideal do eu é formado. Isso ocorre porque ao abandono de um objeto sexual segue-se uma transformação do eu, que passa a incorporar o objeto perdido sob a forma de uma identificação, como condição para que a renúncia do objeto sexual seja efetivada. Freud considera ainda a possibilidade de que a libido objetual e a identificação possam ocorrer de forma simultânea. Nesses casos, a transformação do eu por meio da identificação ocorre antes do objeto ter sido abandonado ou de forma independente à renúncia objetual, permitindo com que a libido objetual possa conservar-se, ainda que transformada.

No caso das práticas musicais, a renúncia do objeto sexual é em parte compensada pelo favorecimento narcísico das técnicas corporais envolvidas, as quais possibilitarão a sublimação do investimento pulsional original em direção a novos objetos e práticas, por intermédio do processo identificatório.

O que torna possível esse deslocamento da libido mediatizado pelo eu é a plasticidade das pulsões que permite com que a frustração de satisfação pulsional seja compensada por outra substituta, mas que à primeira se encontra relacionada pelo mecanismo da identificação.

Aliás, Freud já havia anotado essa característica plástica das pulsões em suas *Conferências introdutórias sobre psicanálise (Parte III)*, de 1917.

(...) devemos ter em mente que os impulsos instintuais sexuais, em particular, são extraordinariamente plásticos, se é que posso expressar-me dessa maneira. Um deles pode assumir o lugar do outro, um pode assumir a intensidade do outro; no caso de a realidade frustrar a satisfação de um deles, a satisfação de outro pode proporcionar compensação completa. (...) Ademais, os instintos parciais da sexualidade, bem como a tendência sexual que deles se compõe, revelam grande capacidade de mudar de objeto, de tomar um objeto por outro – e de tomar, portanto, um objeto que seja mais facilmente acessível. A deslocabilidade e a facilidade de aceitar um substituto deve atuar poderosamente contra o efeito patogênico da frustração. Entre esses processos protetores contra o adoecer devido à privação, existe um que adquiriu especial significação cultural. Consiste no fato de a inclinação sexual abandonar seu fim de obter um prazer parcial ou reprodutivo e de adotar um outro, que genericamente se relaciona àquele que foi abandonado, mas que, por si mesmo, já não possui mais um caráter sexual, devendo ser descrito como social. A esse processo chamamos ‘sublimação’, segundo o consenso geral que situa os objetivos sociais acima dos objetivos sexuais, que no fundo, visam aos próprios interesses do indivíduo (Freud, [1917] 1996, Vol. XVI, pp. 348-349).

Trata-se de um processo em que o princípio de prazer que governa a psique humana pode, sem que haja uma perda substancial de sua intensidade, se adequar ao princípio de realidade.

Assim, o princípio de realidade apresenta uma dupla face: representa a instância que, por suas exigências éticas e morais, interdita o acesso do sujeito ao seu alvo sexual originário (incestuoso) e, a partir dessa frustração, representa o campo no qual, guiado pelo princípio do prazer, ele irá dirigir-se na busca dos objetos substitutos com vistas a recuperá-lo. É essa tendência inexorável à existência humana no sentido de recuperar o objeto perdido (sexual) que orienta o sujeito em sua busca pelos meandros da realidade. Todavia, nesse processo de reencontro com o objeto perdido, algo necessariamente se frustra, pois não é o objeto perdido que se encontra lá, mas os seus substitutos. E é exatamente porque esse reencontro é falto que a repetição desempenha aí o seu papel.

Como observou Lacan,

Esse objeto estará aí quando todas as condições forem preenchidas, no final das contas – evidentemente, e claro que o que se trata de encontrar não pode ser reencontrado. É por sua natureza que o objeto é perdido como tal. Jamais ele será reencontrado. (...) Reencontramo-lo no máximo como saudade. Não é ele que reencontramos, mas suas coordenadas de prazer, é nesse estado de ansiar por ele e de esperá-lo que será buscada, em nome do princípio do prazer, a tensão ótima abaixo da qual não há mais nem percepção nem esforço (Lacan, 2008, p. 68).

Ademais, como Freud nos adverte, a libido não pode ser sublimada em sua totalidade. Resta sempre um *quantum* de pulsão libidinal que exige satisfação direta, isto é, que não pode ser dessexualizada, sem a qual as formas de adoecimento neurótico tendem a se instalar.

Em sua releitura dos conceitos de Freud acerca do processo sublimatório, Lacan irá propor uma aproximação do conceito de sublimação ao campo da ética. Para ele a questão da sublimação é um efeito das imposições que a dimensão ética interpola à satisfação pulsional.

Isso faz com que

a oposição entre o princípio do prazer e o princípio de realidade, a do processo primário e do processo secundário sejam menos da ordem da psicologia do que da ordem da experiência propriamente ética (Lacan, 2008, p. 48).

As pulsões mobilizam-se sempre no sentido da satisfação – elas não conhecem outro caminho. Por isso, o sintoma, bem como os lapsos e os atos falhos são formas de satisfação de uma pulsão cujo perfazimento foi obstaculizado pela repressão. A sublimação representa um caso específico de satisfação pulsional, na qual o alvo original foi alterado por força das exigências éticas e morais.

A sublimação é, com efeito, a outra face da exploração que Freud efetua como pioneiro das raízes do sentimento ético, na medida em que este se impõe sob a forma de interdições, de consciência moral (Lacan, 2008, p. 105).

Um caso específico de satisfação pulsional, mas também, como apontou Freud, um caso particularmente bem-sucedido, na medida em que a troca do alvo ante as exigências morais permite que a pulsão seja capaz de contornar o objeto original sem que haja uma perda substantiva da satisfação.

As pulsões parciais vividas pela criança em sua fase autoerótica, bem como aquelas destinadas ao seu primeiro objeto de amor – a mãe – aglutinam-se em torno do drama edípico, quando a intervenção paterna sinaliza para a criança a interdição ao objeto sexual *par excellence* – o corpo materno. A resolução do complexo de Édipo prevê a renúncia a esse objeto de amor para sempre perdido e o que fica em seu lugar é o vazio. Esse vazio é também um ‘lugar’ de ausência que ocupa o cerne da experiência subjetiva – ou melhor, um não-lugar.

Ele não é apenas inconsciente, mas também inacessível à significação. Por isso, permanece como um objeto não simbolizável. É em torno desse não-lugar que gira a roda do desejo: o objeto interdito organiza o vazio, o fulcro a partir do qual a busca incessante de reparação pelo gozo perdido porá em movimento a dialética desejante do sujeito. Não deixa de ser curioso e até mesmo paradoxal que o ponto de apoio de todo desejo se constitua sobre um vazio e é isso que explica que o nosso desejo, o desejo humano (que outro poderia haver?), seja assim tão polimorfo e comporte tantos enganos e possibilidades. E mais ainda: que tudo aquilo que chamamos vagamente cultura tenha se erigido em torno de um não – a interdição do incesto.

Lacan irá propor um termo tomado de empréstimo de Heidegger (e que ele fará vibrar a partir de sua leitura do *Projeto* de Freud¹¹⁵) para designar esse vazio: *das Ding* ou *a Coisa*. Lacan define *das Ding* como aquilo “o que chamaremos de o fora-do-significado” (Lacan, 2008, p. 70). Ou seja, a Coisa é aquilo que da experiência do sujeito se encontra exilado em seu próprio eu. Alheia a toda e qualquer possibilidade de significação pelo fato de a sua exclusão constituir a exigência fundamental sobre a qual se funda própria possibilidade de significação. *Das Ding* é o vazio que resta no lugar do objeto perdido. Por isso, Lacan irá identificar *das Ding* ao corpo materno, a esse grande Outro cujo acesso nos é desde sempre negado.

Quero dizer que tudo o que se desenvolve no nível da interpsicologia criança-mãe e que expressamos mal nas categorias ditas de frustração, da gratificação e da dependência não é senão um imenso desenvolvimento da coisa materna, da mãe na medida em que ela ocupa o lugar dessa coisa, de *das Ding*.

Todo mundo sabe que o correlato disso é esse desejo do incesto, que é o grande achado de Freud. Podem dizer-nos que o vemos a uma certa altura em Platão, ou que Diderot falou dele em *O sobrinho de Rameau no Suplemento à viagem de Bougainville* – isto me é indiferente. É importante que tenha havido um homem [Freud] que, num momento dado da história, tenha-se levantado para dizer – Eis o desejo essencial (Lacan, 2008, p. 84).

Com isso, Lacan proporá a noção de *das Ding* no centro da questão da sublimação, como o “lugar eleito onde se produz a sublimação” (Lacan, 2008, p. 257). Nesse sentido, é pela

¹¹⁵ Refiro-me ao texto *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895), a partir do qual Freud lançará as bases de sua pesquisa (Freud, 1996, Vol. I).

interdição desse desejo incestuoso, que nega o acesso ao gozo da Coisa, que se organiza a motilidade pulsional em direção a outros objetos, fazendo-a deslizar continuamente na cadeia significante. Como escreveu Lacan,

É exatamente pelo fato da Coisa se encontrar, desde a sua origem, velada, inacessível que ela é sempre representada por outra coisa, alçada ao lugar da primeira para preencher-lhe o vazio (Lacan, 2008, p. 145).

É preciso atentar para o fato de que, ainda que qualquer significante possa ser alçado ao lugar da Coisa, não é simplesmente banal que um significante venha ocupar esse lugar. Não podemos dizer que no imenso emaranhado da teia simbólica que compõe o universo propriamente humano os significantes se encontrem ‘neutros’ ou em iguais condições para ocupar o lugar da Coisa. É preciso que essa outra coisa que a representa, que é “alçada ao lugar da primeira para preencher-lhe o vazio”, guarde com ela uma relação associativa. Esse vazio não é qualquer vazio, mas o vazio fundamental deixado pela interdição ao gozo desse Outro que nos é suprimido. Assim, o processo sublimatório se apoia nas tradições e delas se nutre, buscando nas pistas deixadas pela cultura aquilo que esteja à altura de representá-la. Daí a fórmula oferecida por Lacan ao dizer que “a sublimação eleva um objeto à dignidade da Coisa” (Lacan, 2008, p. 137). Esse é também o sentido nos dado por Freud ao dizer que, na sublimação, a troca de objeto visada pela pulsão invariavelmente se dirige a um objeto “mais elevado”, que seja cultural e socialmente valorizado.

É pela via do objeto alçado à dignidade da Coisa que a sublimação encontra no campo da arte (dos seus artefatos e técnicas) um terreno fértil, propício à satisfação pulsional. E, por que não dizê-lo, até mesmo o seu *tópos*, seu *enikó tópo* – o lugar singular onde se realiza mais plenamente o não-lugar desse vazio: a sua *outopía*¹¹⁶, ou seja, a sua utopia. Vemos, assim, como a dimensão do belo é aquela que, dentre as formações da cultura, mais se encontra na posição de ocupar o lugar da Coisa, de representar esse vazio.

¹¹⁶ A tradução literal do termo grego *ουτοπία* (*outopía*) é não-lugar.

Essa Coisa, da qual, todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa – ou, mais exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa. Mas em toda forma de sublimação o vazio será determinante. (...) Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio (Lacan, 2008, p.158).

Todavia – não nos deixemos enganar –, esse destino particularmente venturoso que a pulsão encontra na sublimação não elimina a dimensão trágica de *das Ding*. Quando a criança se dá conta do que está em jogo, da dimensão incestuosa do seu desejo, esse prazer outrora desfrutado ganha as tintas de um desprazer e não é sem um certo horror que ela se afasta e renuncia ao objeto mais caro de seu amor. Por isso o movimento da pulsão em direção a esse amor, a esse prazer que exige satisfação e sua posterior frustração ensejam também a revolta, a agressividade e a culpa.

É curioso que a lei mais fundamental, aquela sobre a qual se erigem todas as demais, uma vez que é sobre ela que se erige a própria cultura, é exatamente aquela que nunca é escrita. É exatamente aquela da qual menos se fala e que transita no espaço do indizível, do inominado e mesmo quando dela se fala, não é senão de forma sucinta e abreviada: um *não* aqui é tudo quanto basta. É como se fora uma lei natural, óbvia como a luz do sol, cristalina como a água, e não é sem razão que tantos autores então buscassem (e há mesmo os que ainda busquem) justificativas ‘naturais’ para explicarem a interdição do incesto¹¹⁷. Como observou Lévi-Strauss nessa obra magistral em que tivemos a chance de nos deter, *As estruturas elementares do parentesco*, a interdição do incesto é aquilo que no campo da cultura mais se assemelha à natureza. É o único produto da cultura que goza do caráter universal das leis naturais e por isso Lévi-Strauss irá colocar a interdição ao incesto *entre* a natureza e a cultura, no sentido de que é a partir dela que o homem efetua a travessia para aquilo que lhe é específico: o mundo dos significantes. Se no princípio era o verbo, isto é, a palavra, essa palavra é *não*. Não toque nisso, não mexa aí, essa é uma fronteira que você não pode

¹¹⁷ Sobre as teorias naturalistas e sociológicas acerca da interdição do incesto, ver **As estruturas elementares do parentesco** (Lévi-Strauss, 1982), especialmente o capítulo II.

atravessar, pois atravessando-a nada mais resta senão o aniquilamento. Aniquilamento do sujeito certamente, e mesmo da própria experiência subjetiva, mas esse aniquilamento também o transcende em sua condição de sujeito, pois nele está implicado o aniquilamento dos próprios fundamentos da cultura. É todo um mundo que desaba, todo um arranjo que se desfaz e por isso a transgressão desse limite carrega o sentido trágico do qual nos fala o mito de Édipo. Por isso, o movimento em direção à Coisa só pode ser vivido como culpa. Por isso, a satisfação experimentada antes do complexo de castração atuar plenamente só pode ser lembrada enquanto esquecimento. Por isso, no seu lugar o que resta é o vazio, o seu não-lugar, a sua utopia.

Dissemos acima que é preciso que aquilo que venha a representar a Coisa, o objeto perdido, mantenha com ele uma relação associativa. As práticas musicais e as técnicas corporais nelas envolvidas talvez sejam aquilo que do campo da sublimação pela via da arte mais se aproxima de *das Ding*, que mais próximo esteja de estabelecer com ela uma relação associativa por contiguidade. Isso porque as práticas musicais são pavimentadas sobre as vias de prazer deixadas abertas pela relação que se estabelece para a criança de viver na escuta da demanda materna. Como enfatizamos, as técnicas corporais da música são prolongamentos de relações de prazer estabelecidas muito precocemente pela escuta desse Outro que criou a ocasião de modular a sua voz para o nosso encantamento e que por meio dela nos demanda. Demanda de afeto, demanda de desejo, desse desejo do Outro que, ao subtrair-se, lança o sujeito na dialética do seu próprio desejo atrelado à cadeia significante.

Além disso, o artefato musical é aquilo que, no reino dos artefatos, talvez melhor represente o impalpável, o indizível, o inefável. Ele é o artefato etéreo, feito de ar – a sua presença presentifica uma não-presença, presentifica o vazio. Sem substância visível – cuja falta procura-se contornar atentando para o movimento dos corpos que a animam e são por ela animados ou fechando-se os olhos para melhor percebê-la –, esse artefato é concebido como

pura forma que busca com suas repetições preencher esse vazio que ela mesma presentifica e, quem sabe, até mesmo suturá-lo. Por isso, acredito que, no reino dos artefatos, o artefato musical é o que melhor representa a Coisa. Para além do vazio de *das Ding*, que Heidegger aponta com a metáfora do vaso, os artefatos musicais representam esse vazio em movimento. Se o vazio do cântaro pode ser preenchido com vinho, o vazio dos artefatos musicais só pode ser preenchido com o desfiar das reiteraões metonímicas desse vazio. Mas o que pode ser um retalho de vazio? Eis o mistério da música que tanto assombrava Lévi-Strauss¹¹⁸. A música organiza o vazio à partir dele mesmo, sem pretender, sequer, desconstruí-lo. Ela própria representa esse vazio, mas, ao fazê-lo, esse vazio é já um vazio sublimado na forma de algo que se organiza, que se constrói pela reiteração de pedaços de sons que nem mesmo de sentido se encontram preenchidos.

Enquanto a via do significante – da linguagem – reconstrói a imagem do mundo dando-lhe um sentido, as práticas musicais, naquilo que lhes é específico, atêm-se a uma representação imagética do mundo – um mundo cujo sentido já não é alcançado pelos conceitos, mas pela contínua reiteração formal dos seus elementos. Por meio de suas imagens acústicas, promovem a idealização de um mundo ‘perfeito’, onde cada coisa tem o seu lugar nas estruturas dos sistemas que a sustentam, onde tudo se encaixa, onde toda ação é prevista. É essa previsibilidade implícita que permite os jogos de transgressão ao sistema (tão comuns e, até mesmo, fetichizados na história da música ocidental). Pois só é possível haver transgressão à norma quando essa mesma norma se encontra claramente presente. É pelo fato de a transgressão primordial em direção ao gozo da Coisa ser barrada ao sujeito que não resta ao mesmo senão representá-la ou contorná-la em direção às transgressões possíveis, dentre as quais aquelas encontradas no campo da arte talvez constituam um caso privilegiado. Todavia, se a música evoca-nos a Coisa, é para que possamos melhor esquecê-la. As práticas musicais

¹¹⁸ Refiro-me às passagens de *O cru e o cozido* (Mitológicas 1) em que Lévi-Strauss se refere à música como o “supremo mistério das ciências do homem” (Lévi-Strauss, 2004, pp. 38 e seguintes).

acenam com a promessa de um mundo acabado, onde o acesso à Coisa é prometido, mas, onde o que na verdade encontramos são as técnicas corporais em que nosso desejo é disciplinado nas regras da arte. Nesse sentido, elas são, também, um engodo: uma isca que não entrega o que promete, mas que pela qual o nosso desejo é físgado e mantido suspenso na espera do gozo, o qual, embora não se complete, nos remete à construção de uma ética de um desejo possível – ainda que fadado a repetir-se na busca incessante de um eterno *ritornello*.

O artefato musical ao evocar e agitar o gozo da Coisa diante de nós, ao nos convidar a entrar nele, ou antes, fazê-lo invadir os nossos ouvidos tornando irrevogável a sua presença, nos faz, antes de que se desvaneça no silêncio e se desfaça a ilusão de tê-lo atingido, experimentar o semblante desse gozo aniquilador, diante do qual não nos resta senão contornar-lhe o brilho que nos cega, ou melhor, o seu ruído ensurdecedor, para fruir as emanções de seus ecos. Mas como se trata da música enquanto Coisa, de algo que nos entra inapelavelmente pelos ouvidos, tal como o canto das sereias nos atraindo para o desastre dos rochedos, não nos resta senão repetir ou bem o gesto de Ulisses atado ao mastro do navio ou bem o gesto de Orfeu, elevando a própria voz para que, sobrepondo-se à força desse canto, possa esmaecer-lhe o encanto insuportável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao último trecho da nossa tortuosa caminhada. Podemos afirmar que encontramos um paralelismo entre as construções de uma ética do desejo e as construções das práticas musicais, demonstrando como as últimas se articulam às primeiras mediante uma técnica corporal que se realiza sobre os vestígios da sexualidade do infante em sua relação com o Outro. Podemos afirmar que as práticas musicais, transmitidas e consolidadas nas técnicas corporais que as sustentam, mantêm uma relação especular com a construção de uma ética do desejo na história do sujeito. Este se vê lançado ao drama edípico, em que suas aspirações sexuais são ‘normatizadas’ pela interdição do incesto e conduzidas a uma dialética do desejo, por meio da qual esse sujeito barrado irá, através de uma complexa teia de identificações, constituir-se como sujeito sexual. Nesse percurso, sua pré-história sexual – vivida em relação a esse grande Outro cujo corpo materno melhor simboliza – se manterá como a linha do horizonte de sua transgressão. Entre si e a visão dessa linha do horizonte, o sujeito irá erguer o véu de sua fantasia. Por sua vez, as práticas musicais irão reproduzir metonimicamente esse processo de regulação mediante o qual o corpo passará a ser ‘disciplinado’ nas ‘regras’ da arte (do ritmo, do canto), aprendendo a controlar aqueles elementos que, vindos do Outro, mediavam as suas relações de prazer. Dentre esses elementos, destaca-se a voz desse Outro (com sua carga de afeto, como veículo das primeiras trocas simbólicas e meio de articulação do desejo do outro) e as demandas por controle corporal. A partir dessas trilhas de prazer, as técnicas corporais da música construirão suas vias de comunicação, as quais constituem prolongamentos das primeiras. Elas serão construídas em face da entrada do sujeito no mundo dos significantes e constituirão com estes últimos laços permanentes e duradouros, de modo a deixar ainda mais refinado e simbolicamente denso o enredo dessa trama ética do desejo. Tal ética do desejo está fundada, em última análise, na culpa pela transgressão simbolicamente cometida no plano da fantasia.

Aliada a ela, a ameaça da castração simbólica oxalá logrará o seu efeito de interdição. As práticas musicais oferecem a ocasião pela qual essas relações arcaicas de prazer poderão ser em parte revividas de forma sublimada, atenuando e mesmo abonando a culpa que lhes é inerente. Além do mais, as práticas musicais frequentemente tematizam e apresentam formas de transgressão, incluindo-as em seu interior. Assim, a transgressão primordial é aludida, elaborada simbolicamente e até mesmo purgada catarticamente, como intuiu Aristóteles a respeito da função da tragédia. A reiteração dos seus elementos formais é o modo específico por meio do qual o ‘discurso’ musical busca elaborar metonimicamente a metáfora da repetição do prazer outrora desfrutado. A repetição formal dos seus elementos é o recurso básico de que dispõem as práticas musicais para que o sujeito rememore as formas arcaicas de relação de prazer vividas com esse Outro. Este, a partir de um determinado ponto da história do sujeito, tornou-se interdito e teve que ser renunciado como objeto sexual. Uma vez interdito, as técnicas corporais da música, tal como transmitidas por cada tradição ou por um conjunto de tradições, buscaram isolar recortes desse Outro apropriados às suas práticas, recortes esses que têm nos usos específicos da voz um elemento privilegiado. Por constituírem uma via substituta pela qual essas relações de prazer arcaicas podem ser revividas e reelaboradas simbolicamente, as técnicas corporais da música representam uma alternativa sublimatória eficaz e recompensadora. Elas permitem ao sujeito inserir-se em uma atividade socialmente valorizada, mantendo presente a carga de afeto e a intensidade do prazer outrora experimentado.

Sendo assim, creio que a nossa pergunta inicial – se haveria uma relação estrutural entre música e sexualidade – deva ser respondida afirmativamente. Tal relação é um dado sempre presente e mesmo necessário, uma vez que se fundamenta sobre o evento inaugural e essencial da cultura – a interdição do incesto. Isso explica porque as variáveis sociais e históricas são insuficientes para explicar a permanência e abrangência desse vínculo entre

música e sexualidade. Uma vez que a abordagem estruturalista orienta-se pela “busca de invariantes ou de elementos invariantes entre diferenças superficiais” (Lévi-Strauss, 1989, p. 20), a ideia de um vínculo estrutural entre música e sexualidade parece se justificar.

Platão foi capaz de perceber a relação intrínseca entre as práticas musicais e o domínio da ética, compreendendo com perspicácia a interdependência entre ambos ao afirmar que “não se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade” (Platão, 1993, 424b). O Sócrates de Platão entendeu, com toda a agudeza de pensamento que lhe era peculiar, as estreitas correlações entre as práticas musicais e as expressões da sexualidade, mas não foi capaz de conceber que as mesmas não se inscreviam em uma suposta ordem transcendental ou mesmo cosmológica. Àquele momento, talvez tenha-lhe parecido absurdo supor que a suprema arte da harmonia, da eufonia, das proporções matemáticas não devesse estar necessariamente atrelada ao *orthos logos*, ao caminho reto a seguir em direção às verdades eternas. Ou que as emanções do belo (e tanto mais desse belo musical, que ele estreitava tanto ao amor à sabedoria) não constituíssem formas sensíveis do bem supremo, ainda que deste último afastadas. Ora, se o próprio Sócrates reconhece que muitos dos modos e dos novos gêneros musicais que ele considera nefastos são exatamente os que exercem maior fascínio sobre o público (e estamos falando de uma aristocracia letrada), é preciso reconhecer que aí há algo mais além de um suposto ideal de verdade. Se para ele há algo de perturbador nessa arte que nos atrai para o ‘vício’ – enquanto nos deveria atrair para a virtude –, é porque não foi capaz de compreender (como Aristóteles o fez posteriormente) a dimensão catártica da invocação do seu elemento transgressivo: a revivescência desse gozo interdito, ainda que de forma sublimada. Foi preciso esperar por Freud e Lacan para que pudéssemos compreender que, se as práticas musicais tem algo que ver com a verdade, é com a verdade da Coisa. Ao contrário de revelar tal verdade, elas procuram velá-la ou, pelo menos, torná-la mais palatável. Ao rememorar-la, o faz encobrimo-la. Atrás da máscara da música, a Coisa não é assim tão

bonita de se ver. Isso não diminui em nada o seu (da música) encanto. Como nos versos de Chico Buarque de Hollanda: “Mesmo que os cantores sejam falsos como eu, serão bonitas, não importa, são bonitas as canções. Mesmo miseráveis os poetas, os seus versos serão bons”.

Darwin foi o primeiro a postular a qualidade de um vínculo estrutural (embora não o chamasse assim) entre música e sexualidade. Ao examinar as práticas musicais dos povos distantes e das sociedades contemporâneas, um observador arguto como ele não deixaria nunca de perceber o quanto de apelo sexual havia nessas práticas. Para um naturalista tão profundamente conhecedor do comportamento das mais variadas espécies animais, com especial atenção para as estratégias sexuais dessas espécies (a ponto de desenvolver uma teoria da seleção sexual), talvez fosse improvável e, até mesmo paradoxal, não supor um paralelismo entre o ‘canto’ animal e as práticas musicais da ‘espécie’ humana. O passo lógico seguinte seria propor uma origem comum para ambos os fenômenos, adotando como pano de fundo epistemológico o quadro geral das leis evolutivas. Com isso, pareceria inevitável postular uma gênese natural para as práticas musicais, enquanto herança legítima do processo evolutivo. Assim como, sendo a ‘música’ um fenômeno tão remoto e longínquo na escala evolutiva e tão disseminado entre as mais diferentes espécies, pareceria natural que a mesma precedesse a linguagem e que esta (muito mais recente e restrita), tomando por base a atividade vocal da primeira, dela derivasse. A arquitetura da hipótese de Darwin pareceu-lhe tão bem projetada que nem mesmo a lacuna trazida pelas evidências de que o recurso à vocalização se encontrava ausente enquanto estratégia sexual nos mamíferos e nos símios em geral o fez abandoná-la. Mais uma vez abandonou-se a realidade dos fatos para salvar a teoria.

Os biomusicólogos neodarwinistas não se saíram melhor ao tentarem, à luz de novas descobertas, suprir tal lacuna. De todo modo, resta por demais evidente que o ‘canto’ animal e as práticas musicais constituem fenômenos de ordem completamente distintas; eventuais semelhanças entre ambos encontram-se no plano da mimese e requerem explicações que

encontrem nexos culturais, históricos ou mitológicos, para tentar elucidá-las. Considero que Darwin estava na pista correta ao avaliar como indício do vínculo estável entre música e sexualidade o fato de que “o amor continua sendo o tema mais comum de nossas canções” (Darwin, 2004, p. 503). Mas se repararmos bem, veremos que o que se sobressai nessa temática amorosa é o discurso do amor frustrado, o lamento do amor que se perdeu. A tônica queixosa sobre o amor perdido se justifica se mantivermos em perspectiva a renúncia do objeto como marca da experiência amorosa. É sob o signo da perda que nasce a experiência amorosa. Ter que renunciar para sempre ao nosso primeiro e mais fundamental objeto de amor, no momento mesmo em que talvez já nos parecesse tê-lo conquistado, é o acontecimento inaugural da experiência amorosa. E, talvez por trazer a frustração como marca, a experiência amorosa mantenha sempre no horizonte a sombra da desilusão. Em parte porque o amor nunca é o bastante: pode ser demais, pode ser de menos, mas nunca o suficiente. Em parte, porque o desejo é aquilo que nunca se completa e estará sempre para além do que nunca poderá alcançar. Não por acaso, o mito de Orfeu (o arquétipo do músico, o cantor por excelência) reúne o tema da música e da frustração amorosa. Orfeu não apenas perde a sua amada Eurídice, como a perde duas vezes. E podemos mesmo imaginá-lo como um Sísifo poeta a ver eternamente esvair-se a sua amada, uma vez mais e outra, condenado a perder o seu objeto de amor e cantar o amor perdido infinitamente. A primeira Eurídice perdida é bem um representante da Coisa, do objeto perdido que inaugura a dialética do desejo; a segunda Eurídice já é perdida enquanto semblante da primeira e, portanto, simboliza o objeto suplente, alçado ao lugar do objeto perdido na origem para preencher-lhe o vazio. Ao evocarem o gozo da Coisa, as práticas musicais não podem deixar de assinalar a sua condição de objeto perdido. Ao pretenderem cantar a crônica de um amor atual, as canções não fazem senão atualizar a verdade profunda da experiência amorosa: é o vazio deixado pelo objeto perdido que se canta. A ética do desejo se constrói sobre uma ética da perda, sobre uma ética

da falta e é essa falta que faz vibrar a voz do cantor – como aquela vinda da cabeça de Orfeu despedaçado, boiando nas águas do Ebro, que cantava ainda: Eurídice, Eurídice...

Ao invés de buscarmos uma explicação sobre as origens da música, como tentara Darwin e seus contemporâneos, projeto agora retomado pelos autodenominados biomusicólogos, procuramos entender como a música nasce para cada sujeito. Descortinamos o longo processo de desenvolvimento de uma técnica corporal assentada nos modos de viver na escuta, centrados na relação da criança com seu círculo familiar mais íntimo, no qual a função materna ocupa posição preponderante. Vimos como voz e escuta encontram-se pareadas desde sempre com a dimensão do prazer, da demanda, do afeto e do desejo, enquanto formas de viver em relação ao Outro. Também vimos como as técnicas corporais da música vão se construindo de forma simétrica e complementar à linguagem, articulando imaginariamente um ideal erótico-amoroso e marcando a divisão de gênero na corporeidade da dança e dos papéis desempenhados nas práticas musicais. Procuramos demonstrar como essas técnicas corporais são erigidas sobre as trilhas de prazer abertas pelos modos de viver na escuta, nas trocas de afeto e nas demandas do Outro, que têm na voz o seu principal veículo. Analisamos como, em sua especificidade, as práticas musicais se valem da reiteração contínua dos seus elementos para simular toda uma ordenação do mundo, construindo um sistema prescritivo que, ao prescrever uma ordem, indica simultaneamente as vias para transgredi-la. Por fim, procuramos mostrar como esse processo interage e, mais do que interagir, atualiza e elabora simbolicamente uma ética do desejo fundada a partir do drama edípico posto em movimento pela interdição ao incesto.

Isso posto, caberia fazer uma concessão à questão acerca da emergência das práticas musicais no âmbito da cultura: como e porque teriam, afinal, essas técnicas corporais da música se desenvolvido de forma tão extensa nas pragmáticas do viver humano? Adentramos aqui a fronteira da mais pura e simples especulação, sabendo de antemão que não há meios ou

metodologias capazes de nos auxiliarem na verificação dos pressupostos sobre os quais especulamos. Podemos supor com alguma segurança que se o drama edípico em torno da interdição do incesto continua a se impor atualmente é porque está atuando de forma contínua desde sempre, ou melhor, desde que a sexualidade humana passou a ser regulada pela mediação simbólica e fizemos a travessia da natureza à cultura. Vê-se logo que nosso impulso especulativo deve partir na direção contrária às tentativas até agora empreendidas de se fornecer uma explicação acerca do surgimento do ‘supremo mistério’ das atividades humanas – a música. Se até então buscou-se teorizar sobre um passado remoto para explicar as funções e características atuais das práticas musicais, partimos de um exame do desenvolvimento operacional dessas práticas na constituição do sujeito e seus desdobramentos subsequentes para teorizar acerca do seu advento no passado.

Podemos supor que, quaisquer que tenham sido o momento e a ocasião da emergência de uma prática musical, seu contexto está umbilicalmente ligado a esse modo de viver na intimidade da escuta, numa experiência de convívio prolongado da criança com a função materna, experiência na qual a voz assume posição preponderante. Há que se supor que a sua emergência se dá concomitantemente à consolidação da função simbólica e não de forma precedente a esta, no interior de um suposto estado de natureza como imaginavam os principais teóricos das origens da música. Por fim, por tudo o que dissemos anteriormente, é preciso localizá-la em um ponto de articulação com os efeitos da regulação simbólica da sexualidade inaugurada pela interdição do incesto. Uma vez aceitas tais premissas, permitamo-nos especular sobre as causas da emergência das práticas musicais e abstrair os sentidos que uma protofonia ritual pode ter adquirido em tal contexto para uma dada coletividade. Antes de mais nada, é preciso abandonar por completo a ideia de uma música ‘pura’, isto é, autônoma e autossuficiente. Devemos pensá-la sempre como parte integrante daquilo que Mauss chamou de “fato social total”, no qual todas as instituições humanas

(religiosas, morais, políticas, econômicas, estéticas) se manifestam e combinam-se concomitantemente (Mauss, 2003, p. 187).

Quer estudemos fatos especiais ou fatos gerais, no fundo é sempre com o homem completo que lidamos, como eu vos disse. Por exemplo, ritmos e símbolos põem em jogo não apenas as faculdades estéticas ou imaginativas do homem, mas todo o seu corpo e toda a sua alma ao mesmo tempo. Na sociedade mesma, quando estudamos um fato especial, é com o complexo psicofisiológico total que temos de lidar (Mauss, 2003, pp. 337-338).

Pensando assim a complexidade dos nexos causais que entram em jogo nos vínculos entre música e sexualidade, esboçemos as linhas gerais da nossa especulação teórica.

A Teoria da Erosão

Considerando tudo que expusemos sobre a ausência de uma regulação natural da sexualidade humana¹¹⁹, podemos conceber esse estado como o resultado de uma contínua erosão de parte dos processos regulatórios naturais da sexualidade em nossa espécie ou de nossos ancestrais. O conjunto de traços que indica que parte da ordenação natural do regime sexual sofreu um processo de erosão inclui: a perda da funcionalidade do órgão vomeronasal, acarretando a incapacidade de atuação dos feromônios; a ausência do estro e o descolamento do apetite sexual com relação ao período ovulatório; a perda da nitidez de qualquer sinal (olfativo, visual e até mesmo comportamental) que indicasse com segurança a fase ovulatória ou a predisposição para a cópula. O fato de a maior parte desses fenômenos, tal como a disfuncionalidade do órgão vomeronasal e a ausência de estro, se estender a todas as espécies da superfamília Hominoidea ainda existente, indica que esse processo de erosão tenha talvez começado a ocorrer em um período bastante remoto na escala evolutiva, atingindo o ancestral comum de todas as espécies dos grandes primatas. Entretanto, não se pode descartar a hipótese de tratar-se de processos adaptativos independentes. Desde cedo, Freud (1996) especulou que a perda dos estímulos olfativos e a sua substituição por estímulos visuais deveu-se a adoção da postura ereta com o conseqüente afastamento das narinas dos órgãos

¹¹⁹ Ver pp. 94 e seguintes.

sexuais¹²⁰. Todavia, o fato de essa perda se estender às demais espécies dos grandes primatas, incluindo aqueles que não adotaram a postura ereta, enfraquece a hipótese freudiana.

É perfeitamente possível imaginar que esse resultado tenha sido alcançado não mediante um processo adaptativo, isto é, por ação da seleção natural, mas decorrente de mutações preservadas por deriva genética, como efeito de um número populacional reduzido, possuindo, inclusive, um viés neutro ou mesmo deletério (pouco adaptativo), contribuindo ainda mais para a redução populacional. Ao que parece, a erosão de parte dos processos regulatórios naturais da sexualidade se aprofundou ainda mais na espécie humana do que nos demais grandes primatas – pelo menos dentre as espécies atuais que podemos observar por terem sobrevivido à extinção. Por exemplo, as pistas cromáticas, como a coloração avermelhada da vulva presente nas fêmeas dos Primatas do Velho Mundo no período ovulatório, desapareceram na espécie humana. Isso pode indicar que o processo ocorreu de forma continuada em nossa espécie ou nas populações de nossos ancestrais mais diretos, quer devido a um processo adaptativo, quer por força de mecanismos aleatórios (deriva genética) desencadeados por efeito gargalo, efeito fundador ou endogamia¹²¹. Seja como for, não se pode negar que na espécie humana o apetite e o interesse sexual se encontram estreitamente ligados a fatores extrabiológicos como a fantasia, sendo esta, antes de mais nada, uma narrativa.

É importante observar que a erosão dos processos naturais do regime sexual, não atinge, por suposto, o sistema reprodutivo como um todo (o que teria simplesmente ocasionado a extinção da espécie). Ao que parece, a erosão teria alcançado apenas a ‘periferia’ do sistema, erodindo-o ao nível dos ‘sinais’, ou seja, dos estigmas e traços

¹²⁰ Sobre essa hipótese de Freud ver Extratos dos documentos dirigidos a Fliess (1950 [1892-1899]), especialmente as cartas 55 e 75. In: **Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos (1886-1889), Vol. I**; e **O mal estar na civilização. In: O futuro de uma ilusão, O mal estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931), Vol. XI**. (Freud, 1996).

¹²¹ Sobre os conceitos de *deriva genética*, *efeito gargalo*, *efeito fundador* e *endogamia*, ver **Biologia Evolutiva**, de Douglas Futuyama, 1992.

perceptivos que indicam a ovulação e a predisposição sexual, responsáveis por ativar a cadeia de ação do acasalamento. Com isso, o processo de erosão teria acarretado uma mudança de comportamento, já não mais tão estreitamente vinculado a determinantes naturais – endógenos ou exógenos –, enquanto a função reprodutora como um todo manteve-se funcional. Isso fez com que os sistemas de acasalamento se tornassem altamente variáveis entre os grandes primatas, tal como descrevemos anteriormente (pp. 95-97). É em meio a esse estado indiferenciado do regime sexual, sobre o qual a regulação da natureza já não opera cabalmente que, em algum momento de sua trajetória evolutiva, o gênero *Homo* irá introduzir a interdição do incesto, conduzindo a travessia da natureza à cultura pelo ordenamento simbólico da sexualidade.

Ao comparar a sexualidade humana à dos grandes primatas, Lévi-Strauss observou que, nestes,

O comportamento instintivo perde a nitidez e a precisão que encontramos na maioria dos mamíferos, mas a diferença é puramente negativa e o domínio abandonado pela natureza permanece sendo um território não-ocupado (Lévi-Strauss, 1982, p. 46).

Imaginemos que esse processo de erosão que fez com que o comportamento instintivo sexual perdesse a “nitidez e a precisão” nos grandes primatas tivesse encontrado o gênero *Homo* em condições de estar melhor municiado para realizar o salto qualitativo em direção à cultura. Afinal, se a cultura não é ela própria um resultado direto da evolução, não podendo ser descrita em termos de um comportamento instintivo no ser humano, mas socialmente aprendido, é preciso que as pré-condições necessárias ao seu advento estivessem dadas.

Dando livre curso à imaginação, continuemos: do que se trata, afinal? O que estamos buscando, senão as condições de criação de um artefato simbólico que ocupe um lugar na estrutura desse novo ordenamento sexual governado pela lógica do significante? O que seriam as práticas musicais senão modos de produção e transmissão desses artefatos simbólicos acústicos que interagem com as demais instituições culturais e com elas integram o domínio simbólico regido pela linguagem? A dificuldade que enfrentamos é, portanto, análoga à

dificuldade de se estabelecer as condições de origem de quaisquer outras instituições da cultura. Não nos resta alternativa exceto procurar elucubrar dentro dos limites de uma certa razoabilidade.

Se a as práticas musicais mantêm com a sexualidade um vínculo estrutural, como afirmamos, nosso problema se concentra em procurar compreender que lugar elas podem ocupar na estrutura desse novo ordenamento sexual. Dado que o evento fundamental desse processo é o impedimento do incesto e o ordenamento que ele engendra, vimos que é em torno dele que a técnica corporal da música se aglutina, especialmente por ela se constituir em estreita relação ao objeto interdito. Portanto, é de se presumir que, qualquer que seja o lugar que as práticas musicais ocupem na estrutura desse novo ordenamento sexual, é em relação aos desafios que a problemática do incesto e a nova ordem instaurada impõem que as mesmas irão, a princípio, se posicionar. Ora, o principal desafio desse novo ordenamento é funcionar com a mesma força, com o mesmo elã de um ordenamento natural. Isso requer um dispêndio de energia constante, ainda mais porque, como vimos, ao instituir a lei, ele cria com ela o desejo de transgredi-la.

Apesar de a interdição do incesto ser a lei essencial da fundação da cultura e possuir a universalidade das leis naturais, ela não está submetida ao determinismo próprio das últimas. A cultura que a institui é a mesma que precisa continuamente reafirmá-la e garantir o seu cumprimento, pois inconscientemente se sabe que o impulso transgressor que quer se rebelar contra esse arranjo imposto ‘de fora’ está sempre à espreita. Daí as frequentes sanções individuais e coletivas que as tradições imaginam ou instituem contra a prática do incesto. Por exemplo: as várias deformidades e monstruosidades frequentemente imaginadas para o fruto das uniões incestuosas, e que não são nada mais do que mecanismos populares para desencorajar a consumação do ato. Ou ainda, as desgraças e infortúnios – na forma de doenças, pestes ou pragas – que são prometidas contra aqueles que praticaram o incesto, os

quais muitas vezes se estendem a toda a comunidade à qual pertencem. Sem falar nas sanções reais que muitas sociedades preveem como pena para o crime de incesto, que podem incluir o exílio e mesmo a condenação à morte (Lévi-Strauss, 1982). O próprio mito de Édipo é pródigo ao enfatizar as desgraças que se abateram sobre o herói e sua descendência por conta do crime cometido, mesmo que involuntariamente. Se algo precisa ser constantemente posto sob vigilância e continuamente rechaçado é porque não pode haver qualquer garantia contra a sua infalibilidade. Diante da precariedade desse arranjo, isto é, da suspeita da falibilidade iminente desse novo ordenamento, não há outra alternativa que não seja redobrar o recalque, atualizando-o continuamente. O esforço dispendido para manter o perigo sempre distante, mantém-no, todavia, sempre presente e atual. Como demonstrou a psicanálise, um desejo mantido no inconsciente pela ação da repressão age por nós e disso advém sua força. Em seu comentário crítico à teoria da horda primeva em *Totem e tabu*, Lévi-Strauss sintetizou brilhantemente essa questão:

O desejo da mãe ou da irmã, o assassinio do pai e o arrependimento dos filhos não correspondem, sem dúvida, a qualquer fato, ou conjunto de fatos, que ocupam na história um lugar definido. Mas traduzem, talvez, em forma simbólica, um sonho ao mesmo tempo duradouro e antigo. O prestígio desse sonho, seu poder de modelar, sem que se saiba, os pensamentos dos homens, provêm justamente do fato dos atos por ele evocados nunca terem sido cometidos, porque a cultura sempre e em toda parte se opôs a isso (Lévi-Strauss, 1982, p. 532).

É em meio a esse contexto de atualização e reforço permanente do novo ordenamento sexual instituído pela interdição do incesto e dos desdobramentos dela decorrente que vislumbro a emergência da criação desses artefatos sonoros que integram as práticas musicais. Sabemos que para se manterem ativos e operantes, os princípios desse novo ordenamento – os quais eu chamo de uma ética do desejo – precisam ser continuamente transmitidos, reiterados e reafirmados mediante práticas e narrativas. Em outras palavras, essa ética do desejo que passa a governar os descaminhos da sexualidade humana em suplência ao seu (des)ordenamento natural só pode manter-se atuante se tiver seus princípios difundidos nas pragmáticas do viver. É por meio dos usos, costumes, ritos, formas narrativas (mitos, fábulas,

ditos populares, canções) e de interação social que o conjunto desses princípios é transmitido, atualizado ou transformado: as instituições sociais são o veículo que permite que os valores culturais possam circular e ser conduzidos entre gerações. Assim, podemos imaginar que essa ética do desejo, esse ordenamento cultural instituído em suplência ao ordenamento natural da sexualidade humana tenha sido desde sempre encenado ritualisticamente. Nessa encenação ritual, é possível imaginarmos que o artefato sonoro tenha ganhado relevo e se projetado como um dos elementos estruturadores na construção dessa fantasia de ordenamento – digo fantasia para não perdermos a perspectiva fundamental de que esse ordenamento é inventado. É possível, inclusive, especular que, de início, o recurso mimético tenha impulsionado a criação desses artefatos sonoros.

Por uma nova teoria da Mimeses

Nesse sentido, é preciso pensar a mimeses como um recurso que, ao imitar a ‘natureza’, busca não a simples caracterização dos entes e dos eventos naturais, mas sim restituir ao campo das ações humanas uma ordem capaz de conferir-lhe previsibilidade. Note-se que, embora Aristóteles não tenha formulado a questão nesses termos em sua *Poética*, nela todo o problema da imitação está centrado na apresentação de um todo coerente, com princípio, meio e fim, estando suas partes concatenadas de forma inteligível de modo que o objeto possa ser compreendido enquanto unidade. Ele estava bastante cômico de que o problema da arte não era com a verdade, que não cabia ao poeta imitar os fatos como eles são, mas como poderiam ter sido, bastando para isso que o resultado de sua imaginação pudesse ser verossímil.

A encenação ritual de uma ética do desejo por meio das técnicas corporais do canto e da dança que compõem as práticas musicais mimetiza o ordenamento das condutas sexuais encontrado na ‘natureza’, restituindo fantasisticamente ao campo da sexualidade humana a previsibilidade erodida. Assim, as falhas deixadas pela erosão são preenchidas com as teias

simbólicas de Eros – as práticas musicais nos ajudam a construir essa fantasia que nos permite escutar no vazio deixado pela Erosão a voz de um grande deus.

O casal de mestre-sala e porta-bandeira, coberto de plumas, enquanto ele simula a corte à sua amada, cantando à sua volta e riscando no chão da avenida os passos da sua arte é o vestígio de um sonho imemorial. Onde os evolucionistas enxergam homologias ou analogias entre o canto dos homens e o canto dos pássaros, o que resta é imitação. Que ainda hoje se pretenda o contrário, indica o quanto ainda há de ressentimento por nos vermos exilados da natureza ou por ela ‘abandonados’. E, sobretudo, o quanto parte do discurso científico se esforça para manter viva a ilusão de que talvez possamos retornar ao ‘paraíso’ ou mesmo de nunca tê-lo perdido. Que o vínculo entre música e sexualidade continue a nos parecer tão natural e espontâneo, revela quanto poder um sonho sonhado em conjunto pode ter. Esse sonho do Outro, do desejo do Outro que em nós é sonhado: o sonho que nos faz crer na segurança de viver em um mundo onde as coisas são o que deveriam ser. Um mundo onde tudo estaria em seu lugar (a despeito do desmentido evidenciado pela realidade que nos cerca). Um mundo em que, domadas as dissonâncias, a harmonia há de prevalecer (apesar de todas evidências em contrário). E que, não importa o que aconteça, ao final poderemos esperar pela cadência perfeita. Ainda que se avizinha o rochedo (ou o *iceberg*), antes que se consume a catástrofe, enquanto isso, cantemos e dancemos e brindemos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ANDRÉ, S. **O que quer uma mulher?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

APOLLODORUS. **The Library**. Trad. James George Frazer. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1995.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BACON, F. **A sabedoria dos antigos**. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

BASSO, E. B. **A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. de Arlene Caetano. 16ª Edição. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002.

BLACKING, J. **How musical is man?** Washington DC: University of Whashington Press, 1973.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel / Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

_____. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2003.

_____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Trad. Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 2011.

BYNOE, Y. **Encyclopedia of rap and hip-hop culture**. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2006.

CHENEY, C. L. **Brothers Gonna Work It Out: Sexual Politics in the Golden Age of Rap Nationalism**. New York: New York University Press, 2005.

COLLINS, P. H. **Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism**. New York: Routledge, 2004.

COOK, S. C; TSOU, J. S. (eds.). **Cecilia reclaimed: feminine perspectives on gender and music**. Illinois: University of Illinois Press, 1994.

DARWIN, C. R. **The expression of the emotions in man and animals**. London: John Murray, 1872. Facsímile disponível em The Complete Works Of Charles Darwin Online <<http://darwin-online.org.uk/>>

_____. **The descent of man and selection in relation to sex**. In: The Project Gutenberg, 2000. Disponível em <<http://promo.net/pg>>.

_____. **A origem do homem e a seleção sexual.** Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.

_____. **A origem das espécies.** Trad. John Green. São Paulo: Editora Martin Claret, 5ª reimpressão, 2013.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 1.** Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DYSON, M. E. **Know what I mean?: Reflections on Hip-Hop.** New York: Basic Civitas Books, 2007.

FAOUR, R. **História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira.** 4ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FRAZER, J. G. **Totemism and exogamy: a treatise on certain early forms of superstition and society.** In four volumes. London: Macmillan and Co., 1910. Disponível em <<https://archive.org/details/totemismexogamy01fraz>>. Acesso em 05 de mar. 2016.

FRISIA, A. **Schegge botaniche et litterarie.** Trento: UNI Service, 2011.

FREUD, S. **Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905).** Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. VIII. Trad. Margarida Salomão. Direção da edição brasileira de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **A interpretação dos sonhos (primeira parte) (1900).** Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. IV. Direção da edição brasileira de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FUTUYAMA, D. J. **Biologia evolutiva.** Trad. Mário de Vivo; coordenação de Fábio de Melo Sene, 2ª edição. Ribeirão Preto: Sociedade Brasileira de Genética, 1992.

GAGNON, J. H. **An interpretation of desire: essays in the study of sexuality.** Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

GIDDENS, A. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas.** Trad. Magda Lopes. 4ª reimpressão. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

GOFFMAN, I. **Frame analysis.** New York: Harper & Row, 1974.

GOODALL, J. **Uma janela para a vida: trinta anos com os chimpanzés da Tanzânia.** Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

GREEN, J. N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX.** Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M. (eds.). **The Oxford handbook of music psychology.** 2ª edição. Oxford: Oxford University Press, 2016.

HAECKEL, E. **The evolution of man**. 2 Vols. In: The Project Gutenberg, 2002. Disponível em <<http://promo.net/pg>>.

_____. **Monism as connecting religion and science: a man of science**. Trad. J. Gilchrist. In: The Project Gutenberg, 2005. Disponível em <<http://promo.net/pg>>.

HALL, A. C.; MARDIA J. B. **Pop-Porn: pornography in american culture**. Westport, Conn.: Praeger, 2007.

HAFEZ, E. S. E. **Reprodução Animal**. 4ª edição. Barueri: Editora Manole, 1982.

HELMOLTZ, H. L. F. **On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music**. Trad. Alexander J. Ellis. London: Longmans, Green and Co., 1895. Disponível em <<https://archive.org/details/onsensationsofto00helmrich>>. Acesso em 10 de nov. 2015.

JAKOBSON, R; FANT, G.; HALLE, M. **Preliminaries to Speech Analysis**. Cambridge (MA): The MIT Press, 1952.

KANT, E. **Crítica da razão pura e outros textos filosóficos**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1974.

KITWANA, B. **The Hip-Hop generation: young blacks and the crisis in african american culture**. New York: Basic Civitas Books, 2002.

KUHN, T. S. **A estrutura das revoluções científicas**. Trad. Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

LACAN, J. **O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **Outros Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Trad. MD Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **O Seminário, livro 3: as psicoses**. Rio de Janeiro. Trad. Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. **O seminário, livro 4: a relação de objeto**. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. **O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Trad. Marie Christine Laznik Penot e Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995b.

_____. **O Seminário, livro 20: mais, ainda**. Trad. MD Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LARSON, E. J. **Evolution: the remarkable history of a scientific theory**. New York: Modern Library, 2004.

LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido**. Mitológicas 1. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Mito e significado**. Trad. António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **A oleira ciumenta**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **As estruturas elementares do parentesco**. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. **Antropologia estrutural**. Trad. Chain Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LUBBOCK, J. **The Origin of Civilization and Primitive Condition of Man**. London: Longmans, Green and Co., 1870. Disponível em <https://archive.org/details/bub_gb_IN1INknrfP8C>. Acesso em 11 de abr. 2016.

MACHADO, A. M (org.). **O tesouro das cantigas para crianças: volume 1**. Ana Maria Machado (seleção e organização dos textos). Ilustrado por Cláudio Martins. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2014.

MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

McCLARY, S. **Feminine endings: music, gender, and sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

McLENNAN, J. F. **Studies in ancient history**. London: Macmillan and Co., 1876.

MELO, V. de. **Folclore Infantil: acalantos, parlendas, adivinhas, jogos populares, cantigas de roda**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, sd. Biblioteca de Estudos Brasileiros, v. 20, 1981.

MENEZES BASTOS R. J. **A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu**. Brasília: Funai, 1999.

MÉRIMÉE, P. **Carmen**. Paris: Calmann Lévy, 1890.

MORAD, M. **Fiesta de diez pesos: music and gay identity in special period Cuba**. New York: Routledge, 2016.

MORGAN, L. **Systems of consanguinity and affinity of the human family**. Washington: Smithsonian Institution, 1870. Disponível em <<https://archive.org/details/systemsofconsang00morgrich>>. Acesso em 15 de abr. 2016.

MYERS, J. G. **Insect singers: a natural history of the cicadas**. London: Routledge & Sons, 1929.

NETTER, Frank H. **Atlas de Anatomia Humana**. 2ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

PEIRCE C. S. **The philosophy of Peirce: selected writings**. Justus Buchler (ed.). London: Routledge & Kegan Paul LTD, 1956.

PINKER, S. **How the mind works**. London: Allen Lane, 1997.

PLATÃO. **Diálogos (O banquete, Fédon, Sofista e Político)**. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Peleikat e João Cruz Costa. Coleção *Os Pensadores*, 5ª edição. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____. **A república**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbeikian, 1993.

_____. **Fedro ou da beleza**. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

_____. **Leis**. Trad. Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2004.

PLÍNIO. **The natural history**. Trad. John Bostock. London: Taylor & Francis, 1855. Disponível em <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0137>>.

POUND, E. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

ROUSSEAU, J. J. **Ensaio sobre a origem das línguas: no qual se fala da melodia e da imitação musical**. Trad. Lourdes Santos Machado. Coleção *Os Pensadores*, v.1. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

SAHLINS M. D. **The use and abuse of biology: an anthropological critique of sociobiology**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1976.

_____. **The Western illusion of human nature**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

SAUSSURE, F. de. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Cheline, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. 12ª edição. São Paulo: Cultrix, s.d.

SEASHORE, C. E. **Psychology of music**. New York: McGraw-Hill Book Company, 1938.

_____. **Why we love music**. Philadelphia: Oliver Ditson Company, 1941.

_____. **In Search of beauty in music: a scientific approach to musical esthetics**. New York: The Ronald Press Company, 1947.

SCHENKER, H. **Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music**. 2 Vol. Ed. Willian Drabkin. Trad. Ian Bent et alii. New York: Oxford University Press, 2005.

REICHERT T.; LAMBIASE, J. **Sex in consumer culture: the erotic content of media and marketing**. New York: Routledge, 2006, p. 32-33

RIEMANN, H. **Die Natur der Harmonik**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882.

SEEGER, A. **Why Suyá sing: a musical anthropology of an amazonian people**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SHARPLEY-WHITING, T. D. **Pimps up, ho's down: Hip Hop's hold on young black women**. New York: New York University Press, 2007.

SMITH, W. et alii. **A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology**. William Smith (ed.). Ann Arbor: University of Michigan Library, 2005. Disponível em <<http://name.umdl.umich.edu/ACL3129.0001.001>>

SPENCER, H. **Essays: scientific, political, and speculative**. 3 Vols. In: The online library of liberty, 2005. Disponível em <<http://oll.libertyfund.org/Home3/index.php>>.

STUMPF, C. **Autobiography**. Worcester (MA): Clark University Press, 2004.

SUMMERS, Claude J (ed.). **The queer encyclopedia of music, dance and music theater**. San Francisco: Cleis Press Inc., 2004.

TAYLOR, J. **Playing it queer: popular music, identity and queer-world making**. Bern: Peter Lang AG International Academic Publishers, 2012.

TRUBETZKOY, N. S. **Principles of Phonology**. Trad. Christiane A. M. Baltaxe. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1969.

VALAS, P. **Freud e a perversão**. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

WEISMANN, A. **Essays Upon Heredity**. Volumes 1 and 2. Oxford: Clarendon Press, 1889. On-line Electronic Edition: Electronic Scholarly Publishing. Prepared by Robert Robbins. Disponível em <<http://www.esp.org/books/weismann/essays/facsimile/>>. Acesso em 16 de nov. 2015.

WALLASCHEK, Richard. **Primitive music: an inquiry into the origin and development of music, songs, instruments, dances, and pantomimes of savage races**. London: Longmans, Green and Co., 1893. Disponível em <<http://www.questia.com>>.

WAGNER, R. **Judaism in music and other essays**. Trad. e Ed. William Ashton Ellis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

_____. **The art-work of the future and other works**. Trad. e Ed. William Ashton Ellis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.

WALLIN, N. L.; MERKER, B.; BROWN, S. (org.). **The origins of music**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

WEBERN, A. **O caminho para a nova música**. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WHITELEY, S. (ed.). **Sexing the groove: popular music and gender**. Nova York: Routledge, 1997.

_____. **Woman and popular music: sexuality, identity and subjectivity**. New York: Routledge, 2000.

ZIMERMAN, D. E. **Fundamentos psicanalíticos: teoria, técnica e clínica**. Porto Alegre: Artmed, 2007.

Capítulos de livros

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, W. A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas. In: _____. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. pp. 7-80.

AGAWU, K. Contesting Difference: A Critique of Africanist Ethnomusicology. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (eds.). **The cultural study of music: a critical introduction**. London: Routledge, 2003, pp. 227-237.

BASSO, E. B. Musical expression and gender identity in the myth and ritual of the Kalapalo of Central Brazil. In: KOSKOFF, E (ed.). **Woman and music in cross-cultural perspective**. Champaign: University of Illinois Press, 1989, pp. 163-176.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". Trad. Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, G. L (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp. 151-167.

CASTRO, E. V. de. Xamanismo e sacrifício. In: _____. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 457-472.

CROSS, I. Music and cognitive evolution. In: BARRETT L; DUNBAR R. (eds). **The Oxford Handbook of Evolutionary Psychology**. New York: 2007, pp. 649-668. Disponível em <<http://www.mus.cam.ac.uk/~cross>>.

FAUCONNIER, G.; TURNER, M. B. Rethinking Metaphor. In: GIBBS, R. W. (ed.). **Cambridge handbook of metaphor and thought**. New York: Cambridge University Press, 2008, pp. 53-66. Disponível em <<http://ssrn.com/abstract=1275662>>.

FERREIRA, S. A interação mãe-bebê: primeiros passos. In: WANDERLEY, D. B. (Org.). **Palavras em torno do berço: intervenções precoces bebê e família**. Salvador: Ágalma, 1997, pp. 77-88.

FREUD, S. Sexualidade feminina [1931]. In: _____. **O futuro de uma ilusão, o mal estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 231-251.

_____. O mal estar na civilização [1930]. In: _____. **O futuro de uma ilusão, O mal estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 67-153.

_____. O problema econômico do masoquismo [1924]. In: _____. **O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 175-188.

_____. A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade [1923]. In: _____. **O ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 155-161.

_____. Luto e melancolia [1917]. In: _____. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Trad. Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 245-263.

_____. Uma ligação entre um símbolo e um sintoma [1916]. In: _____. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Trad. Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 353-354.

_____. Repressão [1915]. In: _____. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Trad. Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira), Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 147-162.

_____. Os instintos e suas vicissitudes [1914]. In: _____. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Trad. Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 117-144.

_____. Recordar, repetir e elaborar [1914]. In: _____. **O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos (1911-1913)**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 161-171.

_____. Totem e Tabu [1913]. In: _____. **Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)**. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 21-162.

_____. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância [1910]. In: _____ . **Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910)**. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira Vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 67-141.

_____. Análise de uma fobia em um menino de cinco anos [1909]. In: _____ . **Dois histórias clínicas (o “Pequeno Hans” e o “Homem dos ratos”)** (1909). Trad. José Octávio de Aguiar Abreu Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. X. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 13-133.

_____. Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna [1908]. In: _____ . **Gradiva de Jensen e outros trabalhos (1906-1908)**. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 165-186.

_____. Três Ensaio sobre a teoria da sexualidade [1905]. In: _____ . **Um caso de histeria, Três ensaios sobre a teoria sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)**. Trad. Vera Ribeiro. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 119-229.

_____. A interpretação dos sonhos (segunda parte). In: _____ . **A interpretação dos sonhos (segunda parte) e Sobre os sonhos (1900-1901)**. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. V. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 371-648.

_____. As neuropsicoses de defesa [1894]. In: _____ . **Primeiras Publicações Psicanalíticas (1893-1899)**. Trad. Margarida Salomão. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 51-72.

_____. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess [1892-1899]. In: _____ . **Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos (1886-1889)**. Trad. José Luís Meurer. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 219-331.

_____. Projeto para uma Psicologia Científica [1895]. In: _____ . **Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos (1886-1889)**. Trad. José Luís Meurer. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 335-443.

GEMBRIS, H. Musik: gehört, gesehen und erlebt. In: BULLERJAHN C.; GEMBRIS, H; LEHMANN, A. C. (eds.). **Festschrift Klaus-Ernst Behne zum 65: Geburtstag**. Hannover: Institut für Musikpädagogischen Forschung der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 2005, pp. 235-258.

HASHIMOTO, C.; FURUICHI, T. Social role and development of noncopulatory sexual behavior of wild bonobos. In: WRANGHAM R. W.; MCGREW W. C.; DE WAAL F. B. M.; HELTNE P. G. (eds.). **Chimpanzee Cultures**. Massachusetts: Harvard University Press, 2001, pp. 155-168.

IMBERTY, M. The question of innate competencies in musical communication. In: WALLIN, N. L.; MERKER, B.; BROWN, S. (org.). **The origins of music**. Cambridge: The MIT Press, 2000, pp. 449-462.

KELLEY, R. D. G. Kickin' reality, kickin' ballistics: "Gangsta Rap" and post-industrial Los Angeles. In: PERKINS, W. E. (ed.). **Droppin' science: critical essays in rap music and hip-hop culture**. Philadelphia: Temple University Press, 1996, pp. 58-117.

KUGELMEIER, T.; VALLE, R. R.; MONTEIRO, F. O. B. Biologia da reprodução. In: ANDRADE, A.; ANDRADE, M. C. R.; MARINHO, A. M.; FILHO, J. F. **Biologia, manejo e medicina de primatas não humanos na pesquisa biomédica**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2010. pp. 57-107.

LACAN, J. A significação do falo. In: _____. **Escritos**. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988, pp. 261-273.

_____. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. In: _____. **Écrits**. Vol. I. Paris: Éditions du Seuil, 1966, pp. 89-97.

LEIGHTON, D. R. Gibbons: Territoriality and monogamy. In: SMUTS, B. B.; CHENEY, D. L.; SEYFARTH, R. M.; WRANGHAM, R. W.; STRUHSAKER, T. T. (eds.). **Primate societies**. Chicago: University of Chicago Press, 1987, pp. 135-145.

LÉVI-STRAUSS, C. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 11-46.

MERKER, B. Synchronous chorusing and human origins. In: WALLIN, N. L.; MERKER, B.; BROWN, S. (org.). **The origins of music**. Cambridge: The MIT Press, 2000, pp. 315-327.

TREITLER, L. Gender and other dualities in music history. In: SOLIE, R. A. (ed.). **Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship**. Los Angeles: University of California Press, 1993, pp. 23-45.

WATKINS, G. Reconstructing black masculinity. In: HOOKS, B. (ed.). **Black looks: race and representation**. Boston: South End Press, 1992, pp. 87-114.

WILSON, W. J. The fragmentation of the poor black family. In: _____. **More than just race: being black and poor in the inner city**. New York: Norton & Company, 2009, pp. 95-132.

Artigos de publicações periódicas

ACKER, C. B. R. Dioniso, Diotima, Sócrates e a erosofia. **AISTHE**, nº 3, 2008, pp. 16-29.

ADAMS, T. M.; FULLER, D. B. The words have changed but the ideology remains the same: misogynistic lyrics in rap music. **Journal of Black Studies** 36 (6), 2006, pp. 938-957.

ARMSTRONG, E. G. Gangsta misogyny: a content analysis of the portrayals of violence against women in rap music, 1987-1993. **Journal of Criminal Justice and Popular Culture** 8 (2), 2001, pp. 96-126.

AVANCINI, M. Na Era de Ouro das Cantoras do Rádio. **Luso-Brazilian Review**, Vol. 30, Nº 1, "Changing Images of the Brazilian Woman: Studies of Female Sexuality in Literature, Mass Media, and Criminal Trials, 1884-1992". University of Wisconsin Press, Summer, 1993, pp. 85-93.

BAXTER, R.; REIMER, C. ; LANDINI, A.; SINGLETARY, M. W.; LESLIE L. (1985). A content analysis of music videos. **Journal of Broadcasting and Electronic Media** 29 (3), 1985, pp. 333-340.

BORGARELLI, M. P. Aporte para el conocimiento anatomo-funcional del órgano vomeronasal humano y su probable relación con la conducta socio-sexual. **Alceon**, Revista Argentina de Clínica Neuropsiquiátrica, Año 16, Vol. 14, Nº 1, septiembre de 2007, pp. 5-48.

BHUTTA M. F. Sex and the nose: human pheromonal responses. **Journal of royal society of medicine**, 2007; Nº 100, pp. 268-74.

BRAMHAM, Daphne. Let's label this depravity for what it is: misogyny. **The Vancouver Sun**. Vancouver, 15, Jan. 2011.

CUSICK S. G. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. **Perspectives of New Music** Vol. 32, No. 1 (Winter, 1994), pp. 8-27.

CHANG, Jeff; ZIRIN, David. Not all hip-hop is misogynistic, violent. **Los Angeles Times**. Los Angeles, 29, Apr. 2007.

DURKHEIM, E. Sur l'organisation matrimoniale des sociétés australiennes. **L'Année Sociologique**, Vol. VIII, 1905, pp. 118-147. Texto eletrônico organizado por Jean-Marie Tremblay. Disponível em <http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/annee_sociologique/an_socio_6/organisation_famille.pdf>. Acesso em 22 de mar. 2016.

_____. Sur le totémisme. **L'Année Sociologique**, Vol. V, 1902, pp. 82-121. Texto eletrônico organizado por Jean-Marie Tremblay. Disponível em <http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/annee_sociologique/an_socio_4/totemisme.pdf>. Acesso em 9 de mar. 2016.

_____. La prohibition de l'inceste et ses origines. **L'Année Sociologique**, Vol. I, 1898, pp. 1-70. Texto eletrônico organizado por Jean-Marie Tremblay. Disponível em <http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/annee_sociologique/an_socio_1/prohibition_inceste.pdf>. Acesso em 21 de fev. 2016.

ENOMOTO, T. Social play and sexual behavior of the bonobo (*pan paniscus*) with special reference to flexibility. **Primates** 31(4), October, 1990, pp. 469-480.

FERGUSON, C A. Baby talk in six languages. **American Anthropologist**, Nº 66, 1964, pp. 103-114.

FERNALD, A. Intonation and communicative intent in mother's speech: is the melody the message? **Child Development**, Vol. 60, Nº 6, December, 1989, pp. 1497-1510.

GORDON B. C.; HALL N. The Influence of misogynous rap music on sexual aggression against women. **Psychology of Women Quarterly** 19 (2), 1995, pp.195-207.

HALPERN, M; MARTÍNEZ-MARCOS, A. Structure and function of the vomeronasal system: an update. **Progress in Neurobiology**, 2003, Nº 70, pp. 245-318.

HOOKS, B. Sexism and misogyny: who takes the rap? Misogyny, gangsta rap, and the piano. **Z Magazine**. Hull, 26, Feb. 1994.

KEVERNE, E. B. Importance of olfactory and vomeronasal systems for male sexual function. **Physiology & Behavior**, 2004, Nº 83, pp.177-87.

KISILEVSKY, B. S; et al. Effects of experience on fetal voice recognition. **Psychological Science**, Vol. 14, Nº 3, May 2003, pp. 220-224.

KOCH, L.-C.; WIEDMANN, A.; ZIEGLERY, S. The Berlin phonogramm-archiv: a treasury of sound recordings. **Acoustic Science & Technology**. Nº 4, 2004, pp. 25-31.

LARSON, J. Handmaidens of Artemis? **The Classical Journal** Vol. 92, Nº 3, 1997, pp. 249-257. The Classical Association of the Middle West and South.

LAZNIK, M-C. A voz como primeiro objeto da pulsão oral. **Revista Estilos da Clínica**, São Paulo, v. 5, Nº 8, 2000, pp. 80-93.

LYUBANSKY, Mikhail. Did Kanye West create a monster? **The Huffington Post**. New York, 13, Jan. 2011.

MAIA, A. C. C. M.; SOARES, F. C. C.; MARTINS JÚNIOR, H. B. *Vitex agnus castus*: um estudo etnobotânico e etnofarmacológico. **Revista Virtual de Iniciação Acadêmica da UFPA**, Vol. 1, Nº 2, Julho, 2001, pp. 1-15. Disponível em <<http://www.ufpa.br/revistaic>>.

MEHLER, J.; BERTONCINI, J.; BARNERE, M.; JASSIK-GERSCHENFELD, D. Infant recognition of mother's voice. **Perception**. Nº 7, 1978, pp. 91-497.

MENEZES BASTOS, R. J. Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2006, V. 49, Nº 2, pp. 557-579.

MILLER, J-A. Os seis paradigmas do gozo. **Opção Lacaniana** online, Ano 3, Número 7, março 2012. Disponível em <<http://www.opcaolacanianana.com.br/nranterior/numero7/texto1.html>>.

RICHARDSON, M. K. Haeckel's embryos continued. **Science**, Vol. 281, 1998, pp. 128-129.

RODGERS, D. A soma anômala: a questão do suplemento no xamanismo e menstruação Ikpeng. **Mana**, Rio de Janeiro, 8(2), 2002, pp. 91-126.

SALES, L. S. O funcionamento do simbólico segundo Lévi-Strauss e sua aplicação, por Lacan, ao sofrimento neurótico. **Acheronta**, Revista de Psicoanálisis y Cultura, Número 21 - Julio 2005, pp. 186-211. Disponível em <www.acheronta.org>.

SEASHORE, C. E. The inheritance of musical talent. **The Musical Quarterly**, 1920 VI (4). Oxford: Oxford University Press, 1967, pp. 586-598.

SOMMERS-FLANAGAN, R.; SOMMERS-FLANAGAN, J.; DAVIS, B. What's happening on music television? A gender role content analysis. **Sex Roles**, 28, 1993, pp. 745-753.

STADEN H. V. Spiderwoman and the chaste tree: the semantics of matter. **Configurations** Vol. 1, Nº 1, 1993, pp. 23-56. Disponível em <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/configurations/v001/1.1vo_n_staden.html>.

SU-LIN G.; ZILLMANN D.; MITROOK M. Stereotyping effect of black women's sexual rap on white audiences. **Basic and Applied Social Psychology**, 19 (3), 1997, pp. 381-399.

TOREZAN, Z. F.; BRITO F. A. Sublimação: da construção ao resgate do conceito. **Ágora** Vol. XV, Nº 2, Rio de Janeiro, julho/dezembro de 2012, pp. 245-258.

WEITZER, R.; KUBRIN, C. E. Misogyny in rap music: a content analysis of prevalence and meanings. **Men and Masculinities** 12 (1), 2009, pp. 3-29.

ZHANG, Y.; MILLER, L. E.; HARRISON, K. The relationship between exposure to sexual music videos and young adults' sexual attitudes. **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, 52 (3), 2008, pp. 368-386.

Monografias, Teses e Dissertações

CAETANO, M. G. **My pussy é o poder. Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural**. 2015. Dissertação de mestrado em Cultura e territorialidades. Curso de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense.

MALHEIROS, S. V. de O. **Ciclo reprodutivo, reprodução assistida e contracepção em primatas não humanos: visando a conservação das espécies**. 2013. Monografia de Bacharelado em Medicina Veterinária. Curso de Graduação em Medicina Veterinária da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Betim.

MATAREZIO FILHO, E. T. **A festa da moça nova: ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna**. 2015. Tese de doutorado em antropologia social. Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

MELLO, M. I. C. **Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu**. 2005. Tese de doutorado em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

MERCIER, A. **Oralité: questions à propôs de nourrissons en nutrition artificielle**. 1995. Mémoire de Maitrise. Universidade de Paris VII-Diderot, Paris.

PIEIDADE, A. T. de C. **Música Yepamasa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro**. 1997. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina.

SILVA, A. R. da. **O mito individual do autista**. 1998. Dissertação de Mestrado em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Textos de Anais de congresso, simpósios, conferências e encontros científicos.

FRANCHETTO, B.; MONTAGNANI, T. Sonic relations: kagutu male flutes and tolo female songs among the Kuikuro. In: **Humanities of the lesser-known: new directions in the description, documentation and typology of endangered languages and musics**. The Second Conference in Linguistics within the Birgit Rausing Language Program. Centre for Languages and Literature, Lund University, Sweden: 2010.

Correspondências

DARWIN, C. R. Calendar number 2373, 1858. The Darwin Correspondence Online Database. Disponível em <<http://darwin.lib.cam.ac.uk/>>. Acesso em 27 de out. 2009.

Material da internet

BASSO, E. B. **Kalapalo**. In: Povos Indígenas no Brasil. 2002. Disponível em <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kalapalo>> Acesso em 25 de out. 2009.

GRONDONA K. E. B.; EMERICK L. L. 2 MAHECHA G. A. B. Órgão Vomer nasal e Comportamento Sexual. **PTDOCS**, Vol XXI nº 2 – 06, 2006. Disponível em <<http://ptdocz.com/doc/386231/06---órgão-vomer-nasal-e-comportamento-sexual>>. Acesso em 25 de fev. 2015.

HAECKEL, E. **The Evolution of Man**. 2 Vols. In: The Project Gutenberg, 2002. Disponível em <<http://promo.net/pg>>. Acesso em 7 de nov. 2009.

_____. **Monism as connecting religion and science: a man of science**. Trad. J. Gilchrist. In: The Project Gutenberg, 2005. Disponível em <<http://promo.net/pg>>. Acesso em 7 de nov. de 2009.

LITCHFIELD, H. **Sketches for a biography**. Transc. Kees Rookmaaker (2005). Revisão Janet Browne (2006). In: The Complete Works Of Charles Darwin Online (s.d.). Disponível em <<http://darwin-online.org.uk/>>. Acesso em 27 de out. 2009.

SILVA, M. R. **Histórias da música em Angola**. In: Consulado Geral de Angola. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em <http://www.consuladodeangola.org/index.php?Itemid=60&id=35&option=com_content&task=view>. Acesso em 22 mai. 2014.

Entrevistas

DAWKINS, R. Entrevista: Revista Veja, edição 1907 - 1º de junho de 2005.

SAHLINS, M. Entrevista: Folha de São Paulo - Caderno *Mais!* - 18 de novembro de 2007.

Vídeos

AS HIPER MULHERES. Direção: Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro. Roteiro Original: Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro. Direção de Fotografia: Mahajugi Kuikuro, Munai Kuikuro e Takumã Kuikuro. Montagem: Leonardo Sette. Som direto: Mahajugi Kuikuro, Munai Kuikuro e Takumã Kuikuro. Edição Sonora: Carlos Montenegro. Mixagem: Carlos Montenegro e Leonardo Sette. Trilha Sonora: Kanu Kuikuro, Ajahi Kuikuro, Amanhatsi Kuikuro, Aulá Kuikuro, Kamankgagü Kuikuro, Kehesu Kuikuro, Tapualu Kalapalo. Duração: 80 minutos. Ano de Produção: 2011. Produção: Carlos Fausto e Vicent Carelli por Vídeos nas Aldeias. Distribuidora: Vitrine Filmes.