

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

CYBELLE TASTALDI AL-ASSAL

Música: lugar de memória e morada do Ser

São Paulo
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CYBELLE TASTALDI AL-ASSAL

Música: lugar de memória e morada do Ser

Dissertação apresentada ao Instituto de
Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia Clínica
Orientador: Prof. Dr. Gilberto Safra

São Paulo
2008

FOLHA DE APROVAÇÃO

Cybelle Tastaldi Al-Assal

Música: lugar de memória e morada do Ser

Dissertação apresentada ao Instituto de
Psicologia da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre.
Área de Concentração: Psicologia Clínica

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Pour Louise

AGRADECIMENTOS

A Gilberto Safra, apenas uma palavra para expressar o carinho e a gratidão por todos esses anos: amizade.

A Kleber Duarte Barretto, com quem a possibilidade desta empreitada começou. Sábias palavras, com pitadas de bom humor.

A Maria Valéria Pelosi Hossepian Salles Lima, pela leitura interessada e atenta desse trabalho, e considerações significativas.

A Carolina Fujihira, Carolzinha, grande interlocutora, obrigada pela sua escuta, leitura, delicadeza e generosidade. É bom dividir tanta coisa com você. Imprescindível.

A Gisele Guimarães, Gi, vizinha de tantas coisas, pela alegria de ter sua amizade.

A João Rodrigo, quem primeiro acreditou e me ajudou a acreditar que o caminho podia ter minha assinatura.

A Lu Pires, pela amizade que só veio enriquecer a minha vida. Obrigada pelo incentivo e tantas conversas interessantes.

A Dadá, Lu Ferraz, Vivian, companheiras de encontros alegres, infelizmente fugazes, na nossa cozinha.

Aos meus pais e irmãos, pelas vidas compartilhadas.

A Henrique Ferrari, tão longe, tão perto. Aquele que sabe tão bem compreender meu "idioma pessoal". E dar boas risadas também.

A Luly, pelo encontro surpreendente com o amor, quando menos se espera por ele.

Helena "boneca-peteca" do meu coração. Muitos beijinhos. Você trouxe mais música para minha vida.

Não Perguntas

*De onde vem? De que fonte
ou boca
ou pedra aberta?
É para ti que canta
Ou simplesmente
para ninguém?*

*Que juventude
te morde ainda os lábios?
Que rumor de abelhas
te sobe à garganta?
Não perguntas, escuta:
é para ti que canta.*

Eugénio de Andrade

RESUMO

AL-ASSAL, Cybelle Tastaldi. **Música: lugar de memória e morada do Ser.** 2008. 91 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

O presente trabalho teve como proposta investigar a maneira como a música aparece no modo de ser de uma professora de piano em diálogo com sua aluna (pesquisadora). As questões motivadoras foram referentes aos fenômenos psíquicos envolvidos no surgimento do si mesmo e de como a música pode promover tal acontecimento, assim como a importância da cultura na constituição do ser humano pelo vértice da música. Para viabilizar tal investigação, trabalhou-se com a biografia da professora de piano em conversas espontâneas entre a dupla professora – aluna/pesquisadora, que eram posteriormente relatadas pela pesquisadora em narrativas que tratavam da memória dessas conversas, entretidas com comentários e reflexões teóricas dos temas levantados. Desta forma, o trabalho foi realizado sob uma perspectiva dialógica e escrito ao redor de núcleos temáticos. Procurou-se abordar o tema da memória, da importância do encontro professor-aluno, o tema da percepção da realidade dentro do conceito que a fenomenologia chamou de fenômenos hiléticos, bem como o tema da música como parte do idioma pessoal, conceito desenvolvido por Gilberto Safra. Discute-se então o papel da música como propiciadora de experiências que podem conectar o ser humano com o que foi chamado de memória do originário, curando adoecimentos decorrentes das chamadas fraturas éticas que descaracterizam a própria condição humana no mundo contemporâneo.

Palavras chave: música. Psicologia clínica. Psicanálise e cultura.

ABSTRACT

AL-ASSAL, Cybelle Tastaldi. **Music: Place of memory and home of Being.** 2008. 91 f. Dissertation (Master's Degree) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

The present work intends to investigate how music appears in the way of being of a piano's teacher in dialogue with her student (researcher). The motivating questions were those connected with the psychic phenomena involved in the constitution of self and how music can promote such event, as well as the importance of culture in the constitution of human being from music perspective. The investigation was based on the piano's teacher biography and was made from spontaneous conversations between teacher and student/researcher. These conversations were then registered by the researcher, compounding a narrative with the memory of such conversations enriched with comments and further theoretical reflections. In this way, the present work was realized using a dialogic perspective and written around thematic cores. The following themes were discussed: memory, the importance of teacher-student meeting, the perception of reality and the hyletics phenomena, and the theme of music as a part of the "personal idiom", concept developed by Gilberto Safra. In the end, the role of music is discussed and considered as a field of experiences capable of connecting human being to the so-called memory of the originary. In this way, music can cure from the ethical breaks that threaten the human condition itself in the contemporary world.

Keywords: Music, Clinical Psychology. Psychoanalysis and Culture.

SUMÁRIO

1	INTRODUZIONE: ADÁGIO MOLTO	10
	1.1 Prelúdio de um diálogo	12
	1.2 Música,clínica e psicanálise	15
	1.3 Considerações sobre o método	26
2	O MILAGRE DA MEMÓRIA	28
3	RUMO AO TEMPLO DE ORFEU	40
4	O SEGREDO DE BEETHOVEN	59
5	O IDIOMA DO MENSAGEIRO	74
6	FINALE	81
7	REFERÊNCIAS	88

1- INTRODUZIONE: Adagio Molto¹

Este trabalho versa sobre a música. Pretende, portanto, falar de algo que, a meu ver, dificilmente se acomoda em palavras e que não se deixa confinar em esquemas, definições ou conceitos. Porém, o trabalho não é apenas um falar a respeito de música, mas foi apenas possível por ter acontecido a partir de um encontro com o mundo dos sons com seus timbres, ritmos e personagens. O encontro não se dá apenas com a música, mas com Heloísa, minha professora de piano, cuja biografia tem uma profunda ligação com a música, tendo sido indelevelmente marcada por seu encontro com ela. Este trabalho nasceu, portanto, de uma busca de sentido para essa história inspiradora, e acabou se revelando uma busca de sentido para a própria presença da música em minha vida e para o tipo de encontro vivido com Heloísa. Tudo começou em uma conversa na qual Heloísa me contou como a música foi aquilo que colocou sua vida em movimento, dando-lhe abertura para sair de uma espécie de paralisia em que vivia até aproximadamente os seis anos de idade, quando iniciou seus estudos de piano.

Esse relato fará parte deste trabalho e foi o ponto de onde parti. As questões que me preocupavam na ocasião eram aquelas que tinham como objetivo uma resposta para o fenômeno que me foi relatado. Pensava nos fenômenos psíquicos envolvidos no surgimento daquilo que percebemos como o si mesmo, o cerne de alguém. Como a música pôde, nesse caso, promover tal acontecimento? Qual é, então, a importância da cultura na constituição do ser humano pelo vértice da música? Dessa maneira, este trabalho surgiu da intenção de investigar a forma como a música comparece no modo de ser de uma professora de piano em diálogo com sua aluna, para contribuir para o estudo da experiência estética na constituição do ser ou do si mesmo da pessoa humana. Porém, como em todo esboço de viagem, aquilo que se quer ver e conhecer nunca esgota a experiência da viagem em si, que se revela muito maior do que nossos esforçados planos.

Tais questões só puderam motivar uma investigação dessa ordem por a pesquisadora se tratar de uma psicóloga clínica também atravessada pela experiência estética da música. Em meu percurso clínico, o contato em especial com

¹ “Introduzione: Adagio Molto” é um dos movimentos que compõe a sonata Waldstein de Beethoven. Adagio indica um andamento mais lento. O andamento da própria composição da presente introdução.

o pensamento de D. Winnicott e Gilberto Safra, no campo da psicanálise, abriu-me a escuta e a atenção para aquilo que promove o surgimento do *self*. Compreendendo o *self* como sendo composto

[...] por todos os diferentes aspectos da personalidade que, na terminologia de Winnicott, constituem o eu, uma forma distinta do não-eu, de cada pessoa. A palavra *self*, por conseguinte, representa um sentimento de ser subjetivo. (ABRAHAM, 2000, p. 221).

Sob esse prisma, o ser humano não tem apenas como motor o desejo e seus intrincados conflitos psíquicos, mas é fruto da esperança de constituir aspectos de si que coloquem sua vida em marcha, para encontrar, no fim, o movimento que feche sua sinfonia. E, com isso, visa poder dar seu último acorde. A promessa de um acorde que tudo sintetizaria, em um sentido, a sua própria existência. Safra (2006, p. 86-87) afirma que a busca de sentido do ser humano está relacionado com os dois pólos de sua existência: *arché* e *telos*. Origem e fim.

Dessa maneira, as matrizes metafóricas surgem relacionadas ao modo como a pessoa vê a questão de sua origem e como estabelece o sentido último. Todos os elementos: objetos, palavras, relações, se significam a partir desses dois pólos referentes. É por esta razão que no momento em que uma pessoa cria um sentido possível, cria como que um deus do fim e no momento em que o faz, tudo que está no seu espaço existencial se ressignifica, guardando o pressentimento do sentido último que ele imaginou ou sonhou.

Sob esse prisma, o ser humano não é visto apenas como aquele que busca satisfazer pulsões nos caminhos sem fim do desejo. Ele busca acontecer com um sentido que lhe seja próprio, a partir de sua criatividade, em um caminho que seja autêntico com aquilo que identifica como o cerne de si mesmo. Safra (2004, p. 39) afirma que

Winnicott no campo psicanalítico, enfocou, primordialmente, não tanto o fenômeno psíquico, mas o que seria a condição mesma do aparecimento deste. Ele realizou sua obra mostrando que determinadas situações são condições necessárias para que a experiência de ser e o estabelecimento de si mesmo pudessem vir a acontecer. Enfatizou a importância da presença do outro, no encontro originário que possibilita o sentido de si mesmo. Uma contribuição importante de seu pensamento à Psicanálise foi a de apontar que o trabalho com as questões psíquicas teria de ser precedido pelo acontecimento, que possibilita ao indivíduo um início de si. É preciso ser, para então desejar e relacionar-se.

Foi a partir e imbuída deste viés que me debrucei sobre a clínica e sobre as questões referentes à música. De volta à música, posso identificar que ela esteve sempre presente na minha história, tendo atravessado minha vida tornando-se fonte de forte interesse e experiência, com grande poder de mobilização da minha sensibilidade. Por que a música e não outra forma de expressão artística? Não parece ser uma escolha, mas uma fatalidade. O que ocorre quando escutamos uma música e somos arrebatados pelo poder da experiência de sua beleza? De acordo com “fontes fidedignas”, antes de falar eu cantava. E cantava em especial uma música que meu avô gostava de cantarolar (lá, lá) ou assobiar enquanto valsava com seus netos em seu colo. “O Danúbio Azul” de Strauss. A partir dos sete anos iniciei estudos em piano e desde então, meu envolvimento com a música ampliou-se cada vez mais à medida que o tempo foi passando.

Antes de prosseguir na discussão sobre a música e suas diferentes abordagens teóricas e clínicas, gostaria de relatar aquilo que mobilizou toda a possibilidade desta discussão existir.

1.1- PRELÚDIO DE UM DIÁLOGO

A idéia desse trabalho nasceu de uma conversa com Heloisa, numa aula na qual, pela primeira vez, tocávamos o concerto 23 de Mozart a dois pianos. Eu, que havia praticado em casa sozinha, fiquei bastante emocionada quando os compassos vazios em que eu não tocava, ou tocava só, foram preenchidos por Heloisa que tocava a parte da orquestra. No final da aula, eu costumava sair correndo para o compromisso seguinte da minha atribulada 3^a. feira. Nesse dia, fiquei tranqüilamente a conversar com ela, já que o compromisso seguinte havia sido cancelado. Começamos a conversar, perguntei de sua neta, e, ao falar a famosa frase “mãe é mãe”, não me recordo em que contexto exatamente, ela começou a contar detalhes de sua história. Disse-me que não aceita essa frase, com o que concordei plenamente. Afinal, disse ela, ser mãe não dá direitos ilimitados a ninguém. Ser mãe é ter postura de mãe, completou. Contou episódios duríssimos de sua vida relacionados à sua própria mãe. Sua mãe, que era segunda mulher de seu pai, para agradar ao marido, protegia a primeira filha dele (fruto do primeiro casamento do pai) ao mesmo tempo em que era implacável com Heloisa. Ela batia muito em Heloisa.

Às vezes, sua mãe dizia “hoje está tudo tão harmônico... que tédio... quero brigar com alguém”. Heloisa se afastava, pois sabia que “brigar com alguém” significava brigar com ela ou com seu pai. Tentando fazer justiça e compensar a violência que ela sofria pela mãe, seu pai desenvolveu por ela um intenso amor. Contou-me que sua mãe dizia “Sou sua mãe”, ao que ela respondia: “E daí?”. Obviamente, sua mãe batia nela depois dessa frase. Mas ela não se dobrava e dizia: “pode bater mais... não está doendo!”. Uma vez, sua mãe bateu-lhe tanto que Heloisa caiu no chão. A mãe montou sobre ela, continuando a bater-lhe. Ela começou a gritar por socorro sabendo que, por estarem em apartamento, os vizinhos ouviriam seus gritos, o que faria a mãe interromper imediatamente a violência para evitar escândalos. Assim sobrevivia Heloisa. Em um aniversário dela, seu pai chegou com um lindo relógio de presente. A mãe reclamou e perguntou por que ele não havia trazido outro relógio para a outra filha, ao que ele respondeu que o aniversário era de Heloisa. Não havia razão para levar presente para a outra filha. “Aí, Cybelle, você não sabe o que minha mãe fez. Ela empenhou suas jóias de família e comprou um relógio igualzinho para minha irmã. Aquilo foi um horror para mim. Ela podia abrir mão daquelas jóias tão valiosas por aquele relógio para minha irmã. Será que é por isso que eu gosto tanto de relógios? Sabe quantos relógios eu tenho? Uns 27. Nunca tinha pensado nisso...”. Em um outro aniversário de Heloisa, sua mãe havia brigado com o marido e, para atingi-lo, puniu a filha, nada fazendo para comemorar o aniversário dela. O pai então perguntou: “Não há nada para seu aniversário, filha? Nem um bolo?”. Indignado, o pai levou-a a uma confeitaria muito chique do Rio de Janeiro, onde moravam na época, e encomendou os comes para a comemoração. “Naquele tempo não se comprava nada fora como é hoje, Cybelle”. Ao retornar, disse à filha que chamasse alguns amiguinhos para cantar parabéns. Subiu com as coisas, mas como não sabia se virar muito bem na cozinha, pediu ajuda da avó de Heloisa. Ao perceber o movimento que se fazia, provavelmente com remorso, segundo Heloisa, sua mãe aderiu à festa escolhendo até mesmo uma linda toalha para enfeitar a mesa. A avó de Heloisa era uma espécie de anjo protetor dela. Ela a protegia como podia, assim como fazia seu pai. A avó chegava até a colocar-se na frente quando a mãe de Heloisa queria bater na filha. “Minha mãe falava para minha avó sair da frente, senão ela acabaria recebendo os golpes. Minha avó falava que não tinha importância e que não sairia. Mas minha avó sabia que, se algum golpe a atingisse, minha mãe pararia imediatamente”. Assim, Heloisa podia contar com seu pai e sua

avó. “Meu pai tentava cuidar de mim e me compensar. Devia pensar: ‘se eu não fizer isso por essa infeliz, quem vai fazer?’”.

Continuando o relato de Heloísa, além do amor dessas pessoas, a música foi uma descoberta que mudou totalmente sua vida. “Até mais ou menos seis anos de idade, eu era extremamente tímida, quieta. Do jeito que você me colocava sentada eu ficava observando, chupando o dedo de uma mão, esfregando a orelha com a outra, parada. Só ficava atrás da minha avó. Aonde ela ia, eu ia atrás. Minha mãe era professora de piano e ensinava minha irmã. Ela me perguntava se eu queria que ela me ensinasse. Eu dizia que não. Um dia, quando ela e minha irmã saíram da sala, eu toquei tudo o que minha irmã havia tocado, de ouvido. Foi uma surpresa. Até então eu era considerada meio assim... retardada. Minha mãe fazia promessa para eu melhorar. Depois, ela me dizia que se arrependia das promessas quando eu fiquei desbocada. Eu não sei se me chamavam ou não de retardada. Mas essa palavra me incomoda muito até hoje. Não posso ouvir alguém chamando outra pessoa de retardado”. Segundo Heloísa, foi por causa da música que ela desabrochou. A virada aconteceu logo em seguida ao início de seus estudos de piano. No mesmo dia de sua primeira aula, algo parece ter acontecido. Ela era “outra pessoa”.

Por alguma razão, sua mãe dedicou-se à tarefa de encaminhar pessoalmente os estudos musicais de Heloísa. “Ela podia estar cozinhando. Parava o que fosse para me levar pessoalmente à aula de piano. E fazia questão que minha formação fosse com os melhores professores”. E Heloísa diz não compreender muito bem isso. Em uma briga sua mãe lhe disse que se ela era forte assim, ela devia isso à mãe. “Eu disse que se eu devia algo, era à minha fé em Deus. Sabe, porque eu passo fax para Deus todo o dia, Cybelle”.

Nossa conversa foi muito densa. Heloísa ia falando, muito emocionada, enquanto eu ia ouvindo, num misto de emoção e choque, os detalhes do seu sofrimento. Ao final, falou da morte da mãe, como cuidou anos a fio de seu câncer, limpando-a, limpando sua bolsa decorrente de uma colostomia. A mãe, “temperamental”, se estivesse com a “pá virada” arremessaria o copo em cima da pessoa que o havia trazido. No final, quando a mãe já estava morrendo, sem qualquer ânimo, Heloísa disse ter sentido até pena. E falava para a mãe: “Mãe, você não quer brigar comigo, não? Estou sentindo falta”.

Por fim, acabei perguntando se ela sentia falta da mãe. Silêncio. Desculpei-me pela pergunta difícil, arrependida por tê-la feito. Ela pensou e disse que não sentia a mesma saudade que sentia da avó. Havia uma falta da mãe, mas não sentia saudade.

No dia seguinte pensei nela todo o tempo. Ela me ligou e eu atendi. “Ah, você atendeu... queria só deixar um recado na secretária eletrônica... Cybelle, quero agradecer por ontem. Sabe, eu nunca fiz terapia, fiquei até com medo de sentir muita raiva, mas sabe que parece que foi o contrário? Foi um alívio. De noite rezei pela minha mãe. Se eu sou assim, devo a ela, afinal. Sabe, é o meu jeito *Poliana* de enxergar as coisas. Muito obrigada”. Acabei agradecendo também, fizemos mútuas declarações de amor e amizade, falamos do encontro de nossas vidas, tão rico e profundo.

1.2 – MÚSICA, CLÍNICA, PSICANÁLISE

Há diversas formas de abordar a música e pensar sobre seus usos e efeitos no modo de ser de uma pessoa bem como na situação clínica. Vejamos algumas dessas formas:

Uma maneira de abordar a música é pensá-la na forma de sessões de musicoterapia ou mesmo da criação de música seguindo certos princípios, como uma forma de transformar comportamentos em diversos contextos. São experiências com a música que visam buscar e comprovar seus efeitos como, por exemplo, em pós-operatórios, com pacientes acometidos de dor crônica, com problemas de comportamento em escolas, musicoterapia intercultural para lidar com imigrantes, entre outras aplicações. Há efeitos, busca-se avaliá-los e encontrar as formas apropriadas para alcançá-los. Por exemplo, Hanson-Abromeit relatou que em uma UTI neonatal, enfermeiras responderam a um questionário para apresentar seus critérios para avaliar a pertinência das músicas aplicadas aos recém-nascidos e comparar seus critérios com aqueles de músicas disponíveis no mercado criadas de acordo com os princípios de músico-terapia (HANSON-ABROMEIT, -D., 2006). As características avaliadas como pertinentes pelas enfermeiras no questionário foram:

simplicidade, presença de poucas mudanças ou pausas, organização, previsibilidade, repetição, suavidade, caráter calmante, estabilidade, lentidão, conforto. Há neste exemplo, como em outros, uma busca para estabelecer critérios para melhor tratar a demanda em questão, no caso, a demanda de criar uma atmosfera de serenidade e calma para os recém-nascidos, cujo efeito seria a própria serenidade dos bebês.

Em outro experimento (STILLWATERS-KORNS, 2006), trata-se do papel da música em pacientes terminais. Músicos, harpistas, são convidados aos hospitais, clínicas e casas para prover tons que oferecem paz, sincronizando a música com a frequência respiratória desses pacientes terminais. Este estudo aponta para a música como instrumento para criar um ambiente curativo, como uma intervenção para aliviar a ansiedade de pacientes e suas famílias, e como uma técnica para melhorar e aprofundar o trabalho do cuidador. O trabalho visa poder selecionar a música certa para seus efeitos desejados assim como suas características curativas. As expressões grifadas ressaltam idéias presentes no estudo citado que traduzem a concepção da música vista e utilizada como técnica e instrumento, selecionada para os “efeitos desejados”. Em determinadas atuações da música como terapêutica, ela assim é utilizada e esta perspectiva parece estar em ressonância com o caminho que a civilização ocidental moderna trilhou. Porém, parece-me que, nessa forma de abordar a música, ela pode correr o risco de ser incorporada e utilizada simplesmente como técnica e não como patrimônio cultural de uma criação humana espontânea. Quais seriam, então, os pressupostos e conseqüências de tal posicionamento frente à música e à arte? Como pensar a origem da música e como compreender aquilo que ela produz em nosso ser para além de “efeitos desejados”? Pode a música, inclusive, resgatar o homem do terrível destino da funcionalidade técnica? Essas são questões que estão no horizonte da presente investigação.

Não se pretende com isso afirmar que o uso terapêutico da música seja apenas uma simples redução à funcionalidade e que, portanto, ela não pode contribuir enriquecendo determinadas vivências pelas quais passa o ser humano.

Um exemplo disto parece ser a experiência relatada por O'BRIEN (2006) da montagem de uma ópera, dentro de um trabalho de ópera-terapia, para lidar com a situação de pacientes que estavam em tratamento por sofrerem de câncer e participaram do projeto. A idéia do projeto era montar uma ópera cujo enredo seria baseado nas vidas dos pacientes. Todo o processo foi uma elaboração simbólica

das questões dos pacientes-participantes através de uma tradução musical de seus sentimentos. A autora, também música e cantora lírica, compôs em parceria com os pacientes, seguindo uma técnica desenvolvida por ela. Nessa técnica, pedia-se ao participante que escolhesse palavras que expressassem as suas emoções, bem como gestos, símbolos, cores. A partir dessas informações, era criado um acorde fundamental para que o participante também escolhesse, e que pudesse, musicalmente, representar a vivência descrita. E, a partir de então, compunha-se uma ária com letra que contasse a história deste membro participante, pois o *libretto*, criado coletivamente, contaria a história de cada um dos pacientes. Para a montagem, foram contratados músicos profissionais e a apresentação foi assistida por amigos, parentes, profissionais da área médica e membros da comunidade operística e musical. O processo, em todas as suas etapas, parece ter promovido uma elaboração simbólica das experiências, não só através da música, mas das relações que se estabeleceram mediadas pela música. Essas relações acabaram por promover uma intensa interlocução entre os pacientes que dividiram sofrimentos em comum, entre os pacientes e os artistas que os representariam no palco, e, também, com a audiência, que teve a oportunidade de ser tocada e de se emocionar com o que lhe foi relatado através da música. Na avaliação final, Bruce, um dos participantes relatou o seguinte: “Ser capaz de escolher uma cor, um som, um acorde para meu câncer, dar um rosto a isso fez com que algo invisível se transformasse em algo com o qual eu posso lidar mais facilmente”. (O'BRIEN, 2006, p. 94, nossa tradução).

Lisa, outra participante, afirmou o seguinte: “A ópera-terapia me deu a oportunidade de dividir minhas emoções, expressar meus medos e frustrações através da música e letra, acalmando meu espírito e minha alma.” (O'BRIEN, 2006, p. 94, nossa tradução). Os dois trechos de relatos parecem assinalar para o papel da música como veículo de comunicação, interlocução e conseqüente possibilidade de lidar com as diversas facetas da vivência em questão.

É como veículo de comunicação que a música, dentro da certa abordagem de musicoterapia, parece ter sua função privilegiada. Benenzon define o som como aquilo que chama de objeto intermediário dentro de uma comunicação não-verbal na musicoterapia. “O objeto intermediário é um instrumento de comunicação capaz de criar canais de comunicação extrapsíquicos ou de fluidificar aqueles que se encontram rígidos ou estereotipados.” (1988, p. 47). Na busca de uma relação

vincular terapêutica em contexto não verbal, a música parece realmente ser um instrumento de vinculação pelo qual busca-se identificar a forma como o outro se comunica. Os aspectos da melodia, ritmo, diferentes sons, dinâmica concorrem para identificar a linguagem musical do outro e buscar um espelhamento e um diálogo. Para Benenzon a

[...] musicoterapia é uma técnica de comunicação que utiliza o som, a música e o movimento como objetos intermediários; e que esses elementos pré-verbais e não-verbais permitem retroceder a comunicação a estados muito regressivos, que nos facultam reelaborar uma aprendizagem do paciente. (1981, citado por WAGNER, 1988, p. 141).

Ruud (1991) afirma que há uma tendência a se considerar a música como uma representação da vida emocional que se dá de maneira àquela ser um reflexo da emoção por ela veiculada.

Se a música é vista como uma representação não-verbal da emoção — ou a estrutura de uma emoção —, temos a possibilidade de nos ocupar de uma espécie de atividade comunicativa onde a música atua como um veículo de comunicação direta com uma pessoa no nível emocional ou, geralmente implícito, “no nível natural”. (1991, p. 167).

Porém, mais adiante, Ruud (1991, p. 168) critica esta visão “naturalista” que consideraria a música um meio análogo às emoções e ressalta a necessidade de identificar este meio expressivo de emoções dentro de um contexto cultural. Porém, mesmo dentro de tal ressalva, Ruud não chega a negar a qualidade comunicativa da música dentro da musicoterapia.

Meu ponto de vista é que, a fim de identificar ou considerar a música como representação de uma emoção específica, precisamos também fazer uma leitura do contexto ou código cultural onde ocorre essa identificação.

Esse não é um argumento contra a possibilidade de se utilizar a música como meio de comunicação não verbal.

As citações apresentadas acima ilustram maneiras de considerar a música do ponto de vista de suas possibilidades expressivas da vida anímica, tendo uma importância muito grande pelo seu papel de comunicação.

Há também outra forma de abordar a música, que é pelo vértice do pensamento psicanalítico. Mas tal abordagem através deste campo teórico não se coloca sem que haja certas dificuldades, pois é sabido o quão pouco a psicanálise se debruçou sobre esta área de criação cultural do ser humano. A psicanálise dedicou-se e também construiu seu arcabouço teórico pelas reflexões a respeito de fenômenos culturais. Desde o início, a cultura fez parte das preocupações deste pensamento. Mas, desde seus primórdios, são conhecidas as dificuldades e até o incômodo do próprio Freud em relação à música. Ernest Jones conta da aversão que Freud sentia pela música como uma característica sua bem conhecida. Ao entrar num restaurante ou numa cervejaria onde houvesse um conjunto musical, por exemplo, levava as mãos aos ouvidos, com uma expressão aflita no rosto, tentando abafar o som. Em 'O Moisés de Michelângelo' (1914/1995, p. 213), Freud escreve sobre sua apreensão da arte e de suas dificuldades no contato com a música.

Não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos freqüência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. Onde não consigo fazer isto, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista, ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta.

Neste trecho, Freud parece ressaltar um aspecto da música inapreensível pelo racionalismo, pela vocação explicativa e pelo discurso. Desta forma, frente a outras artes, a música permanece, para Freud, um continente inexplorado, talvez inexplorável, fonte de incômodo por não poder ser objeto do escrutínio etiológico de seu estudo. E assim parece ter permanecido intocada esta forma de arte no desenvolvimento e na história da psicanálise, com poucas exceções.

Segundo o psicanalista Flávio Barros Souto Maior (1998, p.118), a música não representa em si mesma os objetos do mundo exterior como a maioria das outras artes. E para ele, [...] são justamente esses objetos, junto com suas mútuas relações, internalizados, que constituem o tópico central da psicanálise.”.

Eu tenho a impressão que as vivências despertadas pela música estão associadas a períodos muito precoces do desenvolvimento emocional, ligados ao narcisismo e ao auto-

erotismo. Com tudo o que se acompanha: onipotência de movimentos e do grito, o pensamento mágico e o animismo. Períodos de indiferenciação entre o eu e o não eu, com identificações introjetivas e projetivas, como forma de comunicação entre a mãe e o bebê.

A música, como foi dito acima, ao contrário da maioria das outras artes, não procura representar em si mesma os objetos do mundo exterior. É expressão. Seu conteúdo não é de natureza objetual. Isso corresponde ao seu caráter narcísico e auto-erótico. A música vive uma cosmovisão que corresponde à orientação narcísica da libido: o animismo.

O autor também cita análises que falam do movimento melódico como a essência do prazer da experiência musical. Prazer este que seria uma repetição regressiva do prazer do movimento corporal na infância primitiva onde os limites do eu e do não-eu ainda não estão delimitados e quando se tem a experiência básica da “sensação oceânica”. “O fator movimento na música ocasiona, então, não apenas uma regressão a um prazer cinestésico da primeira infância, como também o intenso prazer de experimentar a dissolução dos limites entre o eu e o mundo exterior”. (SOUTO MAIOR, 1998, p.123).

Por fim, ao relatar um caso clínico em que aceita que seu paciente coloque uma música para que a ouçam juntos, afirma que a música “[...] atuou entre nós, e a paciente incorporou isso, como ‘rêverie’. Mas não apenas isso. Talvez tenha feito o que nenhuma interpretação minha faria”. (SOUTO MAIOR, 1998, p. 127).

Anchyses Jobim Lopes (2006, p.74) também ressalta a falta de reflexão sobre a música na história da psicanálise afirmando que as reflexões não foram muito além da questão da catarse e da imaginação evocadas pela música.

A psicanálise ter passado ao longo da música também é explicável pelo fato que, tendo a palavra como fulcro, o não verbal ficasse em segundo plano. Mas só parcialmente explicável. Dentre as qualidades universais do *homo sapiens* está sua musicalidade. Não há cultura sem ela, não há criança que não: cantarole, dance ou brinque com sons. Mesmo um bebê no colo frequentemente movimenta seu corpo todo, procurando acompanhar o ritmo de uma música. Onde fica, quando aplicada ao fenômeno musical, a Lei de Haeckel, tão adorada de Freud: a ontogênese segue a filogênese. Como pode cada criança trazer em si o gosto aparentemente inato pela música? Seria o fenômeno musical parte integrante da antropogênese?

Esse autor recupera o pensamento de Didier-Weil, que na psicanálise francesa compreende a música como aquilo que está nos primórdios da experiência da criança, também arcaico e indiferenciado. A música está, para Didier-Weil, “próxima da experiência mística na qual sou oceanicamente contemplado pelo Outro, mas de modo oposto ao da invasão do Outro e de seu olhar medúscico como psicose.” (LOPES, 2006, p.74). Didier-Weil desenvolve a questão do que chama pulsão invocante que traz à tona o sujeito, invocando-o a abrir-se para a existência. Essa pulsão é inscrita, primeiramente, como uma forma musical através da voz materna.

A voz materna não é invocante pelo que diz, mas pelo tom – diga-se afeto – do que diz. E o invocado não permanece como uma mera resposta – informação ou reflexo -, que fosse apenas uma voz, um som, um movimento labial “mã” (que em todos os idiomas assemelha-se a palavra que designa mãe), mas como toda uma abertura à existência. (LOPES, 2006, p. 77).

Em seu artigo intitulado “Música, um paraíso familiar e inacessível”, Paulo Costa Lima (1995, p.58), também chama a atenção para o aspecto da música não-verbal e não apreensível pela fala que é fonte de incômodo, mas que, também, para alguns psicanalistas significa uma “proteção natural contra o perigo da articulação verbal, e uma sensação especial de liberdade daí advinda”. O caráter primitivo associado à música é também colocado aqui, na medida em que o convite ao não verbal presente na música é associado muitas vezes a uma regressão benigna e, portanto, a experiências primárias, onde é possível reviver a ausência de limites entre o eu e a realidade externa. Mais uma vez, a supressão de limites e o sentimento oceânico são evocados ao analisar-se a música. A música possibilitaria a regressão a esse estado oceânico do ego, implicaria numa diminuição das funções de controle do superego, diminuindo a função do que Lima chama de superego-consciência e favorecendo a função dita selvagem do superego. Esse superego selvagem, segundo Lima (1995, p. 58) “[...] nos fala de um superego selvagem, que representa aos olhos do eu não o sentido da realidade externa, e sim ‘um apelo irresistível do id, que incita o eu a violar a proibição e a dissolver-se num êxtase que ultrapassa qualquer prazer.’”. E prossegue o autor que do “[...] ponto de vista do desejo, é como se houvesse um convite para o prazer absoluto”. (LIMA, 1995, p.58). E, mais adiante, reafirma que

[...] a dissolução de identidade, a miragem de prazer absoluto, a própria idéia de morte/loucura, tudo isso, faz parte de um componente de ouvir música, classificado como 'passivo' por Spender, no sentido de que acarreta uma dissolução de resistências.

Essa dissolução de resistências e de recuperação de um prazer absoluto protegido pela não verbalidade da experiência, segundo Lima (1995, p.60), "faz surgir esta possibilidade inconsciente de recuperar o objeto, ou melhor, de estar lá com ele.". O objeto recuperado é, neste pensamento, o objeto perdido, sempre buscado e jamais encontrado. Lima (1995, p.60) aventura-se a afirmar que o apelo da perda de limites e de prazer oceânico faz parte da experiência musical. Diz, como ilustração do fato, que a

[...] qualidade de uma voz ou de um determinado instrumento tem esse poder mágico de nos fazer imaginar que o som é produzido por nós mesmos, ou que estamos bem próximos a ele. Promove-se portanto uma identificação potencial entre ouvinte e objeto, que bem pode ser descrita como de cunho narcisista. Quando alguém gosta intensamente de uma música, é de si mesmo que está gostando.

A análise de Lima (1995, p.61) envereda pelos caminhos da busca do prazer perdido e da expectativa de encontrá-lo e, dessa forma, o encontro com o objeto perdido passa a ser a chave do prazer musical. No sistema tonal de música, a expectativa e previsibilidade harmônica de tensão e resolução é o aspecto que fornece a experiência do prazer da expectativa e do reencontro.

O conceito de expectativa é a "via régia" para a discussão da lógica musical. [...] A possibilidade de prazer está muitas vezes ligada à possibilidade de reconhecer, de reencontrar algo. Estamos no âmbito de uma possível analogia com o 'fort-da' do jogo de carretel descrito por Freud em *Além do Princípio de Prazer*, o que de certa forma já foi antecipado com a discussão do papel exercido por centros tonais.

Há autores que aproximam a experiência da escuta da música à própria escuta psicanalítica. É o caso de Alfredo Naffah Neto (2004, p. 54-55) que coloca a escuta musical como um paradigma possível para a escuta psicanalítica. A analogia está no fato de que a música, assim como a psicanálise, têm

[...] por função oferecer *representação sonora* aos movimentos da alma, em especial, aos *movimentos afetivos* dessa mesma alma, codificando essa expressão através de uma semiótica própria. Na sessão psicanalítica, é através da *sonoridade* peculiar de cada fala, de suas escanções, alterações de ritmo, reverberações, que os

afetos podem tomar corpo e sentido, articulados ao conteúdo representativo da linguagem.

Naffah considera a fala para além de seu conteúdo discursivo e amplia a escuta para o âmbito da musicalidade inserida no que é aparentemente apenas uma seqüência de palavras. A escuta musical, nesse sentido, para Naffah (2004, p. 55), amplia nossa percepção e nos sintoniza com os movimentos invisíveis e pré-verbais que compõem o colorido afetivo da alma, deslocando nossa atenção do âmbito das representações visuais e verbais.

Nesse sentido, é possível pensar que a música viabiliza – no próprio ato da escuta – um maior discernimento das diferentes impulsões sonoras que, simultaneamente, concorrem para a produção do corpo da obra, enquanto no processo psicanalítico o acesso às moções pulsionais produtoras do sintoma só emergem após laborioso processo de análise.

A música, como expressão e veículo de afetos, nos coloca, de forma total, simultânea e orgânica frente a um todo que é compreendido sem a necessidade de um esforço analítico, dissecado e típico do discurso verbal. Em comparação com o conceito de terceiro analítico de Ogden, Naffah afirma que

Ouvir com o terceiro ouvido é ouvir com um ouvido musical, que não é o ouvido egóico, da consciência, das “representações” verbais, mas a escuta que se deixa invadir e se permite ser possuída pela “sonoridade” do outro. De forma análoga, pensar com o terceiro analítico não significa pensar com a razão consciente, mas se deixar habitar por aqueles ‘pensamentos em busca de um pensador’ de que falava Bion e que não se constituem no analista, nem no analisando, mas “entre” ambos, numa dimensão invisível, porém presente de forma tão palpável como uma mesa, apenas de outra ordem. (NAFFAH e GERBER, 2007, p. 13).

O autor percebe que a música, assim como alguns tipos de comunicação na clínica acontecem como um todo que se mostra indivisível, orgânico, não passível de decomposição analítica, aonde se perde a nitidez das fronteiras.

Para Naffah, a forma de composição da música também pode nos informar sobre o funcionamento dos afetos, como em sua análise de uma ária da ópera Carmen, que por seus caminhos melódicos, harmônicos e dinâmicos (forte, mezzo-forte, piano) pôde sintonizar o autor no fato de que as tensões não podem prolongar-se indefinidamente, sob o risco de colapso. E que, por isso, “[...] é necessário um

movimento que venha contrapor-se ao primeiro, mitigar o conflito, resolver a tensão e conduzir o sistema a um outro estado de equilíbrio”. E termina afirmando que

[...] é nesse sentido que a escuta musical tem me ajudado na função de psicanalista: afinando o meu ouvido para as *melodias da alma* e, ao mesmo tempo, ensinando-me a lidar com as *tempestades afetivas*, lembrando-me que entre um pé d'água e outro há sempre algumas estiagens. Por uma questão própria à natureza humana, que não é nunca nem movimento, nem puro repouso nem pura intensidade, nem pura forma, mas se constrói no *entre*, na alternância na *articulação* entre essas séries complementares. Pura produção de *singularidades*, de *diferenças*: a vida, tal qual a música, sua expressão mais direta. (NAFFAH, 2004, p.60).

Também situando a música no âmbito da escuta psicanalítica, Leonardo Luiz abre sua atenção para as canções populares que surgem em análise e que parecem abrir o campo da associação livre por parte do analisando e da atenção flutuante por parte do analista. E, mais uma vez, a experiência musical é colocada nos primórdios da constituição do ser humano, ligando-a a escuta da voz materna. “O som e a voz materna, bem como o efeito melódico que ela causa sobre o bebê, como mencionado anteriormente, constituem a primeira experiência musical humana.” (LUIZ, 2005, p. 41). O banho melódico (a voz da mãe, suas cantigas, a música que ela proporciona), conceito de Anzieu do qual o autor faz uso, é anterior ao espelhamento do olhar e do sorriso maternos. Esse banho melódico propicia um outro espelho, que é o espelho sonoro.

Somando-se a isso, penso que a voz materna, passível por si só de ser acalentadora, aliada ao canto propriamente (quando a mãe entoa, por exemplo, canções de ninar), envolve o bebê numa espécie de pele auditivo-fônica. Essa é, aliás, a complexa noção de envelope sonoro concebida pelo autor. A noção teria uma função específica na aquisição da capacidade de significar, e depois de simbolizar pelo aparelho psíquico. (LUIZ, 2005, p. 39).

A música é tratada como expressão e comunicação dos conflitos e afetos psíquicos, mas mais uma vez sua raiz parece estar nesses primórdios da constituição do psiquismo e da noção do eu.

Similarmente, no artigo sobre a voz como primeiro objeto da pulsão oral, Laznik (2000) fala do ‘mamanhês’, a fala materna com todo seu tom de afeto, com características específicas de gramática, de pontuação, de escanção e uma prosódia

especial. Ampliando a idéia do que se afirma sobre a teoria pulsional do apoio e sobre o primeiro objeto da pulsão assim como qualquer atividade psíquica criadora estarem vinculados à satisfação de necessidades, a autora reconhece que há *palavras alimentadoras* que têm a ver com toda uma musicalidade presente na fala materna, carregada de afeto, fundante e fundamental para o psiquismo do bebê humano. Para isso utiliza exemplos de bebês que não tiveram possibilidade de satisfação das necessidades pela via oral, mas que puderam ser “alimentados” pelas palavras.

A música pode também estar compreendida naquilo que Safra denominou fenômenos estéticos e seu papel na constituição do *self*. Para Safra (1999, p. 24), o

[...] indivíduo apresenta o seu existir por gesto, por sonoridade, por formas visuais, por diversos meios disponíveis para constituir o seu *self* e seu estilo de ser. São criações, na maior parte das vezes, de grande complexidade simbólica e não passíveis de decodificação.

Não apenas o *self* se apresenta esteticamente, mas, como dito acima, também é afetado e constitui-se pelos chamados fenômenos estéticos. Neste tipo de vivência, estamos frente a um tipo de registro simbólico não como representação, mas um símbolo que apresenta como um todo, sem decodificação ou análises de partes. Este símbolo não evoca algo ausente. Ele é presença, ele apresenta em sua totalidade indivisível. Por isso é denominado Símbolo Apresentativo. Este conceito foi colocado por Langer para descrever um simbolismo cujos

[...] significados de todos os outros elementos simbólicos que compõem um símbolo maior e articulado são entendidos apenas através do significado do todo, através de suas relações dentro da estrutura total. Seu próprio funcionamento como símbolos depende do fato de estarem envolvidos em uma apresentação simultânea e integral. Essa espécie semântica pode chamar-se ‘simbolismo apresentativo’, para caracterizar sua distinção essencial em face do simbolismo discursivo, ou ‘linguagem’ propriamente dita. (LANGER, 1989, p. 104).

Os autores anteriormente discutidos parecem unânimes em colocar a música como uma experiência não verbal, ligada a algo que se encontra nos primórdios da experiência humana. Desde a música da fala materna, o “mamanhês”, àquilo que Naffah destaca como a experiência de totalidade da música, que nos oferece o colorido afetivo que prescinde de análise, penso estarmos falando da música no

campo destes símbolos orgânico-estéticos. A música pode, então, ser situada no campo daquilo que constitui e apresenta o *self* do indivíduo.

1.3 – CONSIDERAÇÕES SOBRE O MÉTODO

Para viabilizar a investigação destas e questões suscitadas pelo contato com a biografia de Heloísa, pensou-se inicialmente em realizar entrevistas gravadas que posteriormente seriam transcritas. Este método revelou-se inapropriado, na medida em que inibiu a conversa e a espontaneidade dos relatos e reflexões de Heloísa. Frente a isso, optou-se por estabelecer tipo de conversa que se daria como acontecimento totalmente espontâneo e imprevisível pela dupla professora-aluna/pesquisadora. Essas conversas ocorreram na casa de Heloísa, junto ao piano, durante e após as aulas semanais, bem como em encontros marcados especificamente para essas conversas. Porém, os encontros marcados fora do contexto das aulas partiram da iniciativa, bem como do desejo de Heloísa. As conversas não seguiram nenhum roteiro pré-estabelecido e também não foram nem gravadas nem transcritas, mas escritas pela pesquisadora posteriormente, como memórias de uma experiência. O foco não é mais a vida relatada de Heloísa, mas a própria relação e o diálogo que se estabeleceram entre professora e aluna, assim como os temas referentes à música, que surgiam no decorrer das conversas. À medida que passava para o papel aquilo que havia sido conversado, outras questões surgiam e eram, eventualmente, abordadas ou esclarecidas nos diálogos posteriores, ainda que não obrigatoriamente. Nascia, assim, uma espécie de grande diálogo, constituindo-se numa única conversa feita em partes, mas somando em um todo temático coerente. Desta forma, realizei este trabalho utilizando-me de uma perspectiva dialógica. O diálogo ocorreu entre uma professora de música e sua aluna (pesquisadora). Neste diálogo, buscava-se investigar o lugar da música na constituição e no modo de ser de pessoas envolvidas com atividades musicais. Os capítulos foram escritos ao redor de núcleos temáticos que emergiram nesse diálogo.

No primeiro capítulo, abordaremos a música em relação à experiência da memória em seus diferentes registros da experiência humana. A música será tematizada como um campo profícuo de resgate da memória temporal, que nos dá enraizamento e permite o diálogo transgeracional, bem como uma portadora a

memória do originário, daquilo que está para além do tempo, no registro ontológico da memória.

No capítulo seguinte, a música será vista como um campo de encontros também através da relação professor e aluno, compreendida para além das questões didáticas, mas dentro daquilo que Winnicott chama de devoção presente na relação mãe-bebê. Além disso, o tema da escuta musical será compreendido dentro do conceito de hilética, desenvolvido pela fenomenologia. Mais adiante, o tema dos fenômenos hiléticos será retomado não apenas no referente à escuta musical, mas como um tipo de apreensão da realidade, apreensão que parece estar aparentada com a experiência frente à arte. Ainda nesse capítulo, a natureza universal da música será discutida a partir das raízes gregas dos mitos das Musas e de Orfeu. Uma natureza universal que será pensada como presentificação da memória do ontológico.

No terceiro capítulo, será abordado o fenômeno da inspiração artística, a partir das questões acerca da origem da obra de arte. Neste mesmo capítulo, questionamentos éticos sobre a natureza de uma investigação científica e clínica serão tratados sob a luz do conceito de rosto de Emmanuel Lévinas. Por fim, tratarei do tema da importância do reconhecimento do idioma pessoal – que, nesse caso, atravessa a língua musical – para a compreensão e comunicação com a singularidade de alguém.

O MILAGRE DA MEMÓRIA

“Fizeste-nos para ti, e inquieto está o nosso coração, enquanto não repousa em ti.”

Santo Agostinho, *Confissões*.

A aula começa e eu inicio o aquecimento técnico. Eis que Heloísa faz uma pergunta que reconheço ser um reflexo de nossas conversas. Pergunta-me quem, na minha família, tinha ligação com a música. A pergunta simples acabou por se revelar mais complicada do que eu imaginava. A pergunta não estava somente dirigida a mim, mas ela indagava, também, sobre as origens de seu próprio talento e de sua ligação com a música. Se por um lado várias pessoas antes dela tocavam em sua família, sendo uma origem facilmente identificável, por outro, o poder transformador da música em sua vida, bem como a forma avassaladora de seu talento foram vividos como um mistério. Mistério que nos faz questionar: o que é o talento, o amor à arte e, no caso, a música, de onde vêm?

Fui tentando fazer algum histórico da música em minha vida e na vida de minha família, de meus ancestrais. Bem, minha avó materna gostava muito de cantar e sentia orgulho de dizer que sua voz era afinada. Parece-me que ela fez parte de um coral regido por Villa Lobos, que pôs “aquela moreninha de tranças” para cantar na frente por ter uma boa voz. Ela cantarolava baixinho algumas modinhas, uma delas, lembro-me, eu cantava quando era pequena.

*Você sabe de onde eu venho
De uma casinha que tenho
Fica dentro de um pomar
É uma casa pequenina
Lá no alto da colina
[...] (esquecimento)
Mas se acaso anoitecer
Tudo pode acontecer
Que será de mim depois
A casinha pequenina
Lá no alto da colina
Fica bem para nós dois.*

A modinha chega à minha memória com cortes de esquecimento e bate uma saudade de sabê-la por inteiro. Ao pensar sobre a origem de algo em nós mesmos, deparamo-nos com a memória daquilo que conseguimos reconstituir e construir do

que foi nossa vida e do papel daqueles que nos precederam. A memória é feita de “sensorialidades”. De cheiros, sons, imagens, quentes e frios. Rememorar é presentificar algo que passou, presentificação que se dá por uma costura feita no presente a partir daquilo que foi sendo vivido e que forjou quem somos bem como nossa própria memória e a maneira como a compomos. Em outras palavras, nossa biografia e o presente também influenciam, como vemos, nosso próprio passado e aquilo que “escolhemos” recordar dele. Não há, portanto, passado sem o presente que o constrói dando a ele sentido. Mas, também, não há presente sem passado.

Essa afirmação parece óbvia, mas há nela uma outra idéia. A idéia de que não é possível uma existência sem existências anteriores. Safra (2002, p. 22) assinala que quando

Winnicott afirmou que *não existe um bebê sem sua mãe*, estava assinalando um princípio para a compreensão do *self*, que na verdade está presente a cada momento do processo maturacional: não existe *self* sem o outro, o *self* acontece no mundo.

A mãe que sustenta o seu bebê é inserida em um contexto mais amplo, social e histórico que a sustenta e lhe deu uma singularidade. No corpo da mãe e na sua forma de sustentar o bebê está inscrita a singularidade de uma cultura, algo que pode ser observado, por exemplo, nas diferenças culturais que se revelam nas diferentes formas de acalanto e de ninar. Ou seja, é originário trazer muitos outros em si. Não apenas aqueles que nos sustentaram em nossa tenra idade, mas aqueles que os precederam. É o que Safra (2002, p. 26) chama de “sentido privado de si”, contrapondo ao denominado “sentido público de si”, este último significando o fato de que somos muitos, ou seja, somos a memória singularizada de muitos.

Na questão do estabelecimento do público e do privado como sentido de si mesmo está um dos pontos contundentes da natureza humana, ou seja, a criação da singularidade de si no mundo com outros e a criação dos ‘muitos’ em si no campo da singularidade do *self*. Uma vez que o *self* esteja bem constituído, em um registro, a pessoa é única e singular, enquanto em outro, ela é muitos. Esses muitos são seus ancestrais, sua história com todos que a auxiliaram com suas presenças atuais ou simbólicas na constituição de si mesma.

Há um jogo paradoxal presente em cada nascimento humano, pois se esse evento revela a possibilidade do inédito e absolutamente original, ele se dá em um

mundo pré-existente e que continuará a existir após o outro evento, que é a morte. O inédito do ser humano acontece em meio àquilo que perdura ao tempo biográfico. Winnicott (1967) nos chama a atenção para esse fato ao afirmar que não é possível ser original, exceto numa base de tradição. Se o *self* se constitui em um meio ambiente, este ambiente é um campo social e histórico que deixa suas marcas em nosso corpo, em nossa alma, em nossa memória. Somos filhos da história de muitos, somos filhos da cultura de uma comunidade, somos herdeiros da História e Cultura humanas. Porém, alerta Safra (2002, p. 21), não

[...]basta, para o acontecer do *self* do bebê, que o mundo esteja pronto com suas estéticas, com seus códigos, com seus mitos. A criança precisa, pelo gesto, transformar esse mundo em si mesma. É preciso que o mundo, inicialmente, seja ela mesma, para que ela possa apropriar-se dele e compartilhá-lo com outro. O bebê, dessa forma, faz-se singularidade pelo gesto criativo que o leva a encarnar a memória de seu grupo cultural de maneira peculiar.

No campo da cultura, nos objetos criados pela cultura humana, encontra-se um campo profícuo de experiências e de trocas de experiências. Pode-se produzir algo que deixa para outros uma marca com a qual pode ser possível “conversar”. A vida biográfica é fugaz, mas a cultura sobrevive ao tempo biográfico. “O campo cultural dá continuidade à vida da espécie humana, que transcende a vida pessoal.” (SAFRA, 2002, p. 28). Ecléa Bosi (2003, p. 16) conta-nos que Simone Weil,

[...] para enfrentar os tempos sombrios do nazismo, lia e relia Heródoto, Tucídides, Plutarco, César, Tito Lívio, Tácito... E a *Ilíada*, Ésquilo, Sófocles, que atingiram motivações tão profundas que resistiram até nossos dias; mergulhou no Livro dos Mortos dos egípcios, na *Bíblia*, no *Bhagavad Gitâ*, procurando ouvir nos originais sânscritos e babilônicos o mesmo antigo grito.”

Afirma Bosi (1998, p. 46), com este exemplo que “fontes de outras épocas re-propõem questões sobre o presente.”. Aquilo que a cultura humana produz e que sobrevive ao tempo breve de uma vida é ponte para diálogo e faz presente o que não mais está. A memória evoca a partir de elementos que propiciam este *souvenir*, e Bosi nos chama a atenção para o verbo lembrar em francês, vir (*venir*) de baixo (*sous/sob*), aquilo que vem das profundezas. Ao relembrar a modinha que minha avó cantava, há tanto tempo soterrada em minha memória, faço presente minha avó e sua história. A memória-presença pode estar encerrada em várias coisas. Em

objetos, em gestos herdados, em música. Nesse caso, a música evoca e faz presente quem a compôs, quem a tocou, quem a cantou, e a melodia faz vibrar nosso espírito e memória, estamos juntos. Houve um natal, muitos anos após a morte de meus avós, em que, à hora do brinde da ceia, à meia noite, o relógio de meus avós, aquele tipo de relógio de madeira, grande, apoiado num móvel e que agora reside na casa de meus pais, tocou sua melodia tão conhecida aos meus ouvidos de menina. Nas badaladas do relógio, tudo aconteceu em minha memória e, acredito, na memória dos demais presentes, em uma fração de segundos meus avós brindavam conosco.

Bem, de volta à busca das origens da música em mim. Lembro-me de meu avô materno amar valsas e operetas. Vivia assobiando suas músicas e gostava de bailar o Danúbio Azul com os netos no colo quando estes eram bebês. Heloísa ficou surpresa de ser apenas esse o histórico. Achou estranho que ninguém tocasse algum instrumento, pois para ela tocar um instrumento costuma vir de algum tipo de histórico. Fiquei então intrigada com o piano na minha vida. Retomei para ela a história. Éramos crianças, eu e meus irmãos, minha mãe alugou um piano para que estudássemos. Eu era muito pequena ainda para estudar. Meus irmãos faziam aula. Lembro-me de sentar ao piano e pedir para minha mãe me “mandar” estudar piano. Ela entrava no jogo, fingia me mandar estudar piano e, contente, eu martelava alguma coisa. Provavelmente, eu deveria ver minha mãe “mandar” meus irmãos estudarem e queria fazer parte sem ser “café com leite”. Bem, e é só isso. Quando já tinha idade para o estudo do piano, eu comecei e a música passou a fazer parte da minha vida. Heloísa perguntou por que minha mãe optou pelo piano para os filhos. Penso que como mero complemento da educação geral dos filhos.

Ao refletir sobre esses fatos, penso haver algo subjacente ao desejo da criança de tocar como os irmãos, que vinha através do pedido para que a mãe a “mandasse” tocar. Há desde cedo na vida do ser humano um forte anseio de pertencer. Pertencer faz parte da necessidade de ter raízes que conectem o indivíduo a sua comunidade, à história e ao passado tanto de sua comunidade como da comunidade humana. Esse tipo de necessidade, que Simone Weil (1943/1996, p. 411) chamou de enraizamento, é anterior a qualquer possibilidade psíquica de lidar com a questão da exclusão e da separação. É condição ontológica para a existência fazer parte e estar dentro do acontecimento humano, preservando aquilo que

Safra (2004) chamou de *ethos*¹ humano. Nas palavras de Simone Weil, (1943/1996, p. 411).

[...] o enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. [...] Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente.

Weil (1996, p.415) percebe, na sociedade moderna, diversas condições que aviltam essa necessidade que é das mais básicas da alma humana e causam, dessa forma, o que chama de desenraizamento.

O desenraizamento é, evidentemente, a mais perigosa doença das sociedades humanas, porque se multiplica a si própria. Seres desenraizados só têm dois comportamentos possíveis: ou caem numa inércia de alma quase equivalente à morte, ou se lançam, numa atividade que tende sempre a desenraizar, muitas vezes por métodos violentíssimos, os que ainda não estejam desenraizados ou que o estejam só em parte.

Safra (2004, p. 128) afirma que “na perspectiva de *Sobórnost*², não se pode perder de vista que a mãe e o pai não são indivíduos, mas pessoas em quem as questões fundamentais da família e da comunidade se apresentam ao bebê.”. Uma criança é desde sempre acompanhada pelo anseio de fazer parte do seu meio e a partir dele fazer parte da história humana. Simone Weil (1996, p. 418), em seu escrito ‘O Desenraizamento Operário’, alerta que nessa

[...] situação quase desesperada, só se pode achar socorro nas ilhotas de passado que permanecem vivas na superfície da terra. [...] São gotas de passado vivas que se deve preservar zelosamente em toda a parte, em Paris ou no Taiti, indistintamente, porque não há muitas no globo inteiro.

¹ Para Safra (2004, p. 115), *ethos* “é compreendido como as condições fundamentais que possibilitam o ser humano morar, estar e constituir-se como habitante do mundo humano.”. Na sua etimologia, *ethos* tem o sentido de costume e práxis, e também o sentido de morada e pátria. “*Ethos*, assim, não diz de uma instância meramente ôntica. A morada em questão não é qualquer morada, é permanência perseverante e perseverada no percurso e no âmbito do ser.” (JARDIM, 2005, p. 130).

² *Sobórnost* é uma noção proveniente do pensamento russo, que será enunciada e discutida no capítulo “O idioma do mensageiro”.

Frente aos desenraizamentos produzidos pela sociedade regida pelo dinheiro, pela técnica e pela informação, segundo Weil (1996), faz-se necessário preservar a memória do passado como um patrimônio não apenas de determinada comunidade ou cultura, mas como um patrimônio da humanidade. Não está se falando de uma memória de determinada história, de determinado povo, mas do próprio *ethos* humano. Daquilo que permite e é condição para o humano acontecer, aí então, com suas especificidades e singularidades. A arte e a cultura podem ser reservatórios, as tais ‘ilhas de passado’, conectando seres humanos através dos tempos? Para Safra (2004, p. 140), a arte e a cultura têm “uma possibilidade bastante fecunda de curar o homem contemporâneo por meio de uma ação resistente que abra a memória do *ethos* humano e de sua ética.”.

Falamos a respeito da herança necessária, vinda daqueles que nos precederam, condição para a existência humana acontecer. A arte e, no caso, a música, também vêm de alguma herança, ou podem surgir sem estarem acompanhadas de um histórico familiar mais evidente? No meu caso, claro, ela não surge do nada. Aluga-se um piano, contrata-se uma professora. Mas e antes? Heloísa conta que muitas pessoas na sua família tocavam piano, inclusive seus pais. Mas antes deles, também havia quem tocasse piano. Nessas perguntas de Heloísa sobre o passado musical de alguém, o meu, o dela, abrem-se questões também sobre um outro tipo de filiação possível. Somos apenas filhos dos pais? É possível ser filho da música? Ser filho da música é ser filho de algo que está para além da filiação familiar. É poder viver uma identificação com este fenômeno da cultura, pertencendo a uma comunidade da música. É estar em contato com os talentos e as sensibilidades que nos precederam. Beethoven, por exemplo, recebeu as seguintes palavras de seu amigo, conde Waldstein, escritas em seu álbum de discursos de despedidas, na véspera de sua partida para Viena, onde teria aulas com o mestre Haydn:

Caro Beethoven! Você parte para Viena para consumir um desejo frustrado há muito tempo. O gênio de Mozart lamenta e chora a morte de seu discípulo. Encontrou refúgio, mas não alívio, com o infatigável Haydn; por intermédio dele, agora, procura unir-se a um outro. Pelo trabalho assíduo você receberá o espírito de Mozart das mãos de Haydn. (MORRIS, 2005, p. 64).

Neste trecho percebe-se como na comunidade da música acontece um outro tipo de linhagem e filiação para além da filiação familiar, porém não menos importante.

Há uma história muito interessante sobre o encontro de um jovem músico de quinze anos e Beethoven, que estava em seus últimos dias de vida, já convalescendo fazia quatro meses em seu quarto. Esse jovem músico chamava-se Ferdinand Hiller. Aproximou-se de Beethoven através de Johann Nepomuk Humel (que, por sua vez, havia sido aluno do falecido Mozart), pois

[...].soubera da já então amplamente difundida notícia de que seu velho amigo e rival na música estava morrendo. Queria ver e abraçar Beethoven novamente antes que ele se fosse e, também, esperava que seu talentoso protegido pudesse se inspirar com os poucos momentos passados em companhia de incontestável grandeza.” (MARTIN, R., 2001, p. 26).

As impressões do jovem Hiller sobre Beethoven (1871, citado por MARTIN, 2001, p. 26) são tocantes, pois revelam com um certo frescor, talvez o frescor possível através do olhar de alguém de quinze anos, a grandeza e humanidade daquele músico.

Passando por uma espaçosa ante-sala, onde estantes estavam repletas de partituras amarradas em imensos pacotes, chegamos — que emoção! —, à sala de estar de Beethoven, e não ficamos nem um pouco atônitos ao ver o mestre sentado com aparente conforto junto à janela. Usava um camisolão cinza e botas até os joelhos. Extenuado pela longa e grave doença, ele me pareceu alto, ao levantar-se. Estava com a barba crescida, o cabelo meio grisalho caía desordenadamente sobre as têmporas. Sua expressão intensificou-se quando viu Hummel, parecendo extremamente contente. Os dois homens se abraçaram muito cordialmente. Hummel apresentou-me. Beethoven mostrou-se muito amável deixando-me sentar à sua frente junto à janela. Para que ele pudesse conversar, lapiseiras e folhas grossas de papel comum dobrado em quatro estavam sempre ao seu lado. Quão doloroso deve ter sido, para o homem vivaz e sempre impaciente ser obrigado a esperar por cada resposta, fazer uma pausa a cada momento da conversa, durante a qual, por assim dizer, o pensamento estava condenado a parar! Ele sempre acompanhava a mão do escritor com olhos ávidos e entendia o que estava escrito mesmo sem ler... (Hiller, citado por MARTIN, 2001, p. 26).

Beethoven também guardava suas filiações musicais. Hiller (1871, citado por Martin, 2001, p.28) conta que deitado em sua cama antes de morrer, Beethoven pega uma imagem da casa onde Haydn nasceu. “Ele a mantinha ao alcance das mãos e mostrou-a a nós. ‘Isso me dá um prazer pueril’, ele disse, ‘o berço de um homem tão sensacional’.”.

Esse relato só foi escrito em 1871, quarenta e quatro anos após a referida visita. Professor e aluno permaneceram quatro horas com Beethoven, e retornaram mais três vezes durante a quinzena que se seguiu, antes de sua morte. A vívida descrição feita por Hiller revela a importância de tal encontro para sua vida. Um encontro que marcou para ele o pertencimento a uma filiação. Hiller acabou por cortar uma mecha de cabelos do falecido Beethoven quando visitou seu corpo pela última vez, juntamente com Hummel. Esta mecha foi a grande relíquia que carregou por toda a vida, passando a seu filho, Paul Hiller, quando se aproximava de seu fim. Aquela mecha, extraída daqueles encontros que marcaram uma filiação no campo da arte e da música, transformou-se, por sua vez, em legado na sua linhagem familiar. Um legado que acompanhou como único pertence os descendentes portadores da relíquia, durante a fuga da perseguição nazista até a Dinamarca. Hiller era judeu-alemão.

Penso também na origem do talento musical de músicos como Mozart e Beethoven, em suas biografias. O primeiro, de uma família de músicos. Leopold Mozart, seu pai, era professor e compositor. Sua irmã tocava juntamente com ele em apresentações, quando Mozart deliciava as cortes da Europa como criança prodígio.

O pai de Beethoven, Johan, era músico, cantor assalariado no grupo do eleitor de Colônia. O avô de Beethoven era o *Kappelmeister* Luwdivg van Beethoven, um próspero mestre de música aposentado. Beethoven, o neto, tinha prazer em saber que o velho Ludwig havia patrocinado seu batismo. Isso o fez neto e afilhado do músico mais eminente de Bonn. O *Kappelmeister* Ludwig era tudo que Johann, pai de Beethoven, não era: popular, bem sucedido, com um posto seguro na corte, maestro de óperas e multidões, um comerciante astuto. O pai de Beethoven, um homem violento e que bebia para além da conta, quis fazer de Beethoven um menino prodígio como Mozart. Tirava-o da cama no meio da madrugada para que tocasse. Bem, “Ludovicus” também possui um histórico de musicalidade. Houve até um Ludwig antes dele.

Antonio Vivaldi parece descender de uma história na qual a música não surge de uma continuidade, mas de uma ruptura. Ele era filho do violinista Giovanni Battista Vivaldi. Giovanni, por sua vez, após a morte do pai (avô de Antonio), mudou-se para Veneza, onde se casou. Mas ele não era músico. Numa época em que os ofícios eram herdados dentro de uma família, ele trabalhava como barbeiro, iniciando após seu casamento o percurso como violinista. No caso do pai de Antonio Vivaldi, houve então uma ruptura. Ele inaugura em sua família a relação com a música e inicia seu filho, Antonio, que será um músico reconhecido não apenas por seus contemporâneos, mas também na posteridade. Tudo é feito, parece, de continuidades e rupturas.

Perguntei a Heloísa se ela considerava esse histórico familiar uma condição necessária para esses grandes músicos da história. Sim. Para ela, o talento precisa ter uma “genética” (sic). Segundo suas observações, a música em geral até pula uma geração dentro de uma família para aparecer na geração seguinte. Mas há algo que, para usar uma interessante expressão em inglês, *runs in the family*. Essas reflexões me fizeram evocar o final do filme *Dr. Jivago*, no qual há uma cena que foi particularmente emocionante e marcante para mim. A filha de Jivago, que jamais conheceu o pai, ao ser encontrada após muitos anos trabalhando como operária na Rússia Soviética, vai embora após ficar ciente de suas origens em uma conversa que as revelou. Ela parte e vemos que a moça carrega um instrumento tipicamente russo, uma balalaica. Ao ser perguntada se tocava tal instrumento, seu namorado, que a acompanhava, afirma que ela tocava com muito talento. O belo da cena está no fato de que sabemos que a mãe de Jivago, que morreu quando ele era apenas um menino, tocava e amava sua balalaica. A balalaica foi o único objeto que Jivago carregou de sua mãe pela vida afora, apesar de não saber tocá-lo. E sua filha, sem o saber, também o carregava. Porém, tocando-o.

Refletimos até agora, sobre um tipo de memória que se refere à existência histórica e biográfica dos seres humanos. Memória individual, transgeracional, essencial para possibilitar uma existência encarnada e enraizada. No entanto, pode-se recordar aquilo que está para além do tempo? O que seria recordado? A música poderia ser um *sousvenir*, capaz de evocar tal recordação?

Santo Agostinho, em suas Confissões (X, cap. 8, p. 275), reconhece um registro da memória ligada à experiência do homem com o mundo que o circunda. Essa memória, que tudo guarda, é em si misteriosa, nos fazendo percorrer grandes

distâncias no tempo e no espaço, pois sem “nada cheirar, distingo o perfume dos lírios do perfume das violetas, e sem nada provar nem tocar, mas apenas de memória, prefiro o mel ao mosto cozido, o macio ao áspero.”.

Há um outro registro da memória, no entanto, que começa a se abrir para Santo Agostinho, quando ele revela sua busca e desejo de encontrar Deus. Dessa forma, ele inicia uma reflexão sobre esse desejo. Ao caminhar por novos questionamentos, afirma que irá para além do campo da memória para alcançar a Deus. A memória e a vida do homem, diz Agostinho, possuem grande força. Porém, toda essa força, apesar de misteriosa, está encerrada pela mortalidade. E antes? E depois? Santo Agostinho (Confissões, X, cap. 17, p. 285-286) quer ir para além dos limites da mortalidade e da memória limitada pelo tempo da vida, para chegar a Deus. “Subindo, através de minha alma, a ti, que estás acima de mim, transporei também essa minha faculdade que se chama memória, no desejo de alcançar-te onde podes ser atingido e prender-me a ti onde é possível fazê-lo.”. E através do belo exemplo dos pássaros, que têm a memória do ninho para retornar a ele, Santo Agostinho nos indica seu itinerário de compreensão de outro aspecto da memória. Buscar a Deus não é uma empreitada que transcende a memória, mas é um retorno. Um retorno ao ninho do qual se tem memória. Pois ele nos demonstra que só podemos procurar e encontrar o que não está completamente esquecido. Podemos procurar, então, o que está parcialmente esquecido na memória. “É claro que a tínhamos esquecido. Todavia, talvez não nos tivesse saído completamente da memória; talvez, por meio da parte que nos ficou impressa na memória, procurássemos outra.” (SANTO AGOSTINHO, Confissões, X, cap.19, p. 287). E onde procurar esse elo perdido senão na própria memória? E, paradoxalmente, “não nos esquecemos completamente, porque nos lembramos de tê-lo esquecido. Se o tivéssemos esquecido completamente, não poderíamos nem ao menos procurá-lo.” (SANTO AGOSTINHO, Confissões, X, cap.19, p. 288).

Nesse ponto, a busca de Deus é comparada no texto agostiniano à busca da felicidade. A felicidade e sua procura é uma unanimidade para os homens e, também, ela reside na alma, pois não seria procurada se não fosse conhecida. Mas a memória da felicidade não é do tipo sensorial, conceitual, ou abstrata. A memória da felicidade, para Agostinho, acaba se distinguindo das outras memórias e indicando este outro registro sobre o qual refletimos, como é a memória da alegria. Para Santo Agostinho (Confissões, X, cap. 24, p. 293), a alegria não foi vivenciada

sensorialmente, mas foi experimentada e impressa na alma para então ser material de recordação. A felicidade buscada é a alegria oriunda da verdade. Verdade também amada, pois mesmo aqueles que enganam aos outros não gostam de ser enganados. Amam, de certa forma, a verdade.

Eis o espaço que percorri em minha memória para buscar-te, Senhor, e não te encontrei fora dela. Nada encontrei referente a ti, de que não me lembrasse desde que te conheci, porque desde então, nunca mais me esqueci de ti. Onde encontrei a verdade, aí encontrei meu Deus, que é a própria verdade, da qual nunca mais me esqueci, desde o dia em que te conheci. Desde então permaneces em minha memória, e aí eu te encontro, quando me lembro de ti e em ti me alegro. São essas as delícias que me deste em tua misericórdia, ao volveres teu olhar para a minha pobreza.

Para Agostinho, há algo da origem do homem que permanece na memória, impelindo-o a buscar seu “ninho”, sua origem. Uma origem misteriosa que coloca o homem diante daquilo que é inefável e, que transcende qualquer compreensão. Transcende inclusive a compreensão que se tem de tempo. O que se recorda está no campo não-temporal. O que se recorda é o Ser. O homem, ser incompleto, marcado por sua incompletude e, portanto aberto, se pergunta sobre o Ser. Pergunta que sempre nos coloca no âmbito daquilo que está para além do tempo e da possibilidade de ser compreendido pelas palavras e pelo campo simbólico representacional. A música parece ser, no campo das artes, aquela que, dentro de sua fruição, pode evocar esta tão longínqua memória. Sem nada representar, ela apresenta e desvela o Ser. Seria a antiga linguagem dos deuses, ressoando deste lado da ponte, evocando o desconhecido que se conhece?

Para Heloísa, a música não teve apenas uma origem que remonta a memória transgeracional, importante por ser aquilo que enraíza o indivíduo dentro da História da humanidade a partir de sua família, de sua comunidade. A música, da maneira como apareceu em sua vida, a colocou em contato com um mistério. De onde veio, assim, dessa forma? Tão pronta? De outras vidas?

Na raiz da palavra música está a referencia à palavra **Musa**. A palavra música se diz em grego *mousiké*, e significa a arte das musas. As musas seriam, segundo a Mitologia, filhas de Mnemosine, a deusa da Memória, e Zeus. Antonio Jardim (2005, p.147) afirma que de acordo com a etimologia apresentada da palavra

música, “não seria ilegítimo se chegar a que música é a capacidade, a aptidão para dar realidade às musas. Assim, música dá realidade às musas. Significa: música é portadora das musas.”. As musas, concebidas para cantar as vitórias de Zeus, não o fazem somente para lembrar. Mas, como será visto em capítulo posterior, com seu canto mantém a ordem cósmica criada por tais vitórias. “É pela memória, retrospectiva e prospectiva, que a unidade se configura realidade [...] é com ela e por ela que o poder da unidade se estabelece no âmbito do próprio Olimpo, com a vitória de Zeus.” (JARDIM, 2005, p. 126). A memória, não como lembrança, ôntica, mas ontológica, seria aquela que

[...] faz vibrar a presença do que está aparentemente ausente, é fazer aparecer o que é o que tem vigência como ser, tem sentido como ser. Desse modo, se poderia entender memória como pensar, tanto no sentido de colocar um penso, pôr um curativo, curar. Curar diz restabelecer, recuperar, restaurar. Memória diz, portanto, também de uma dinâmica do re-estabelecimento, de recuperação, de restauração da unidade, do ser.

O que na memória é fator de unidade do ser, fator de interligação, portanto, de estabelecimento de sentido, é isso mesmo que, por fim, configura música como memória das memórias.” (JARDIM, 2005, p. 157).

Não seria, então, a etimologia da palavra música um aspecto que nos fala de que ela seria enraizada na memória fecundada pelo eterno?

O fato é que não é possível responder totalmente ao Mistério. De qualquer forma, na história de Heloísa, a música foi vivida como linguagem sabida, oriunda de algum lugar da memória, porém não de uma memória referente a esta vida terrena. Mas de uma memória que evoca outro mundo, alguma outra vida: janelas para o eterno!

RUMO AO TEMPLO DE ORFEU

Uma árvore surgiu. Ascensão pura!
Orfeu canta! A árvore é toda ouvidos.
Tudo cala. Mas, da calma obscura,
nasce um começo; muda o sentido.
Os animais saíram do transparente
Bosque, deixaram ninho e covil;
Então o que se viu, foi que nem por ardil
nem por medo ficavam tão silentes:
tudo era ouvir. Uivar, gritar, bramir: não.
Só a melodia. Onde antes
mal havia choça a receber o canto,
agora há um abrigo de forte quebranto,
com portais de colunas vibrantes:
ali criaste-lhes um templo da audição.

RILKE

A aula se inicia. Começo a tocar uma das invenções a duas vozes de Bach e depois de tocar, eu e Heloísa conversamos sobre ele. Nossas aulas são estruturadas de forma a se tocar Bach por duas semanas, e nas duas semanas seguintes, tocar Czerny, que consiste de estudos técnicos em forma de música (peças técnicas e não apenas exercícios). As aulas funcionam dessa forma, pois para Heloísa uma semana não é o suficiente para adquirir e assimilar as melhoras decorrentes do estudo. Também, alterna-se um estudo mais “cerebral” e de raciocínio de Bach, segundo sua opinião, com a técnica de Czerny que além de técnica, tem a musicalidade das peças compostas. Juntamente com esse esqueleto básico tem-se o aquecimento e alguns exercícios técnicos e, obviamente, as peças musicais que estão sendo estudadas. Apesar de reconhecer a importância de Bach no aprendizado, Heloísa afirma não gostar muito dele, principalmente das sinfonias a três vozes. Já as invenções a duas vozes, ela as acha bonitas, pois são mais melódicas. Para ela, o belo da música é o que chama de “melodia agradável”, que tenha e suscite sentimento. Na sua opinião, as melodias de Bach eram compostas de uma forma por demais matemática e baseadas em escala. Quando a tonalidade é uma escala menor melódica, apesar do nome, para ela o resultado da melodia fica pouco agradável e por vezes até estranho ao ouvido.

Mozart (2004, p. 77), em uma carta endereçada ao pai em 26 de Setembro de 1781, também coloca sua concepção do que é belo aos ouvidos, e portanto “ser sempre música”.

Porém, como não devemos apresentar as paixões, desenfreadas ou não, em hipótese alguma de forma que elas provoquem repulsa, e a música, mesmo na situação mais horrível, não deve magoar os ouvidos e sim proporcionar um prazer permanente, portanto ser sempre música, assim não escolhi um tom estranho [i.é: para terminar] e sim um tom próximo do tom da ária, que é Fá maior, mas não o mais próximo, a ré menor, e sim um mais distante, o lá menor.

E Heloísa continua, a respeito de Bach e do que gosta em música: “claro que sempre reconheci a genialidade de Bach, apesar de não gostar de tocar. Para as pessoas, falar que não se gosta de Bach é um sacrilégio”. Perguntei sobre a genialidade de Bach, ao que ela respondeu a perfeição da composição, a criatividade, em meio a um formato extremamente regrado de música e deu como exemplo o tema invertido. Inverter em uma das vozes o tema. Pedi mais explicações e ela resolveu me mostrar com um livro de fugas e prelúdios. Pedi então que ela tocasse e Heloísa começou a tocar. Foi passeando por aquelas músicas, tentando encontrar aquela que costumava gostar. Encontrando, ficou claro que deveria mesmo ter gostado daquela, pois a execução estava diferente das outras. Gostava pela mesma razão de gostar de qualquer música: a melodia presente lhe despertava emoções, inspirando sua imaginação para imagens, um “cineminha” (sic) que passava em sua cabeça. Até que parou de tocar: “Mas espera aí, de quem é a aula? Minha ou sua?”.

Voltei a tocar e a conversa foi fluindo. Olhando novamente para seu velho livro de Bach, fez evocações da professora que pedia para encapar o livro de cada ano com uma cor diferente. Reconheceu ali uma possível origem de sua própria organização. Ela retomou um pouco a influência das três professoras que teve em sua vida. No nível de concertista, teve aulas com Carlos, renomado pianista. Com a primeira professora, teve aula no Rio de Janeiro, onde nasceu, dos seis aos onze anos. A segunda, uma freira do colégio em que estudou, já em São Paulo, para onde havia se mudado. E a terceira, Dona Irene. De todas as professoras, Heloísa tira um denominador comum das influências recebidas no contato estabelecido, mas que não foi específica de nenhuma delas. Ela chamou essa influência comum de “tolerância” (sic). Todas toleravam o fato dela não saber ler e não se incomodavam de cantar para ajudá-la (e a música ia saindo com uma pseudo-leitura e o canto de

ajuda). Principalmente D. Irene, ao perceber a dificuldade de leitura de Heloísa, cantava, demonstrando profundo conhecimento de como funcionava sua aluna. Devo explicar que Heloísa afirma que ela tocava as músicas olhando a partitura, mas sem saber ler. Seguindo a partitura como um mapa geral e alguma dica sonora que se lhe apresentava. Heloísa inclusive afirma que, ao contrário do que recebeu como aluna, como professora não aceitaria que um aluno não soubesse ler, e não ajudaria da forma que foi ajudada e tolerada. Ao ouvir isto, penso que Heloísa referia-se ao fato como uma mera questão didática, sem se dar conta do que significava esta aparente “complacência” do professor com uma “dificuldade”. Pois essa tolerância não parece ser simplesmente uma tolerância didática que funcionaria para qualquer tipo de aprendiz. Ou seja, não se trata simplesmente de uma questão de método. Parece claro que a influência advinda do contato com esses professores ultrapassou a função do ensino e da aprendizagem e acabou deixando suas marcas em outros âmbitos do ser de Heloísa.

Virgínia Chamusca (2000, p. 23), em seu estudo sobre modos de relacionamento entre professor e aluno, a partir de alguns depoimentos de memórias, ressalta a importância dessa relação para além daquilo que chama “desejo de saber”, mas para a “necessidade de ser”. Baseou-se em relatos de pessoas “[...] que tiveram com seus professores relações significativas capazes de fortalecer este tão necessário sentimento de ser, base para a possibilidade de concretização de outras experiências...”. Para colaborar com essa necessidade de ser do aluno, Chamusca (2000, p. 73) estudou especialmente a ocorrência do fenômeno da devoção, como conceituado por Winnicott, nessa tão complexa relação professor-aluno. A devoção presente na capacidade da identificação com as necessidades do outro, presente e típica das funções maternas.

Neste sentido, se com relação a crianças muito pequenas, Winnicott pressupõe a necessidade de professores naturalmente identificados com as funções maternas, recebendo como herança um de seus atributos principais, no caso, sua presença devotada, poderíamos deduzir que, em verdade, a partir de determinada idade, poucas são as alterações visto que não se prescinde – e isto não se resume em um simples querer ou não querer – de uma presença humana em estado de devoção.

Esta devoção, que se manifesta nos atos de reconhecer, acolher e adaptar-se às necessidades de alguém, segundo Chamusca, não é apenas algo presente e

necessário nos primórdios da relação mãe-bebê, mas por toda a vida de um indivíduo. Chamusca (2000, p. 212) também afirma a respeito de determinada professora, que sua “[...] capacidade de devoção, habilitou-a, com muito prazer e criatividade, a colocar-se em seu lugar, podendo, assim, compreender o que ela sentia e precisava.”. A sensibilidade de perceber o outro e ser capaz de adaptar-se a suas necessidades mais profundas parece ter sido um dos fundamentos da experiência de Heloísa com suas queridas professoras, que ela resumiu na palavra “tolerância”. “Tolerar” a maneira de ser de alguém e o estilo próprio que faz dela dona de seu caminhar e não apenas um objeto a ser sujeitado e adaptado. D. Irene, ao perceber a dificuldade da aluna, cantava. Não era apenas este gesto uma forma didática inteligente. Com esta atitude, ela sinalizava a Heloísa seu profundo respeito por sua maneira de ser, dando a ela o objeto necessitado: em forma de melodia cantarolada, ela lhe ofertava o respeito pelo seu ser. Em outras palavras, a atitude de respeito das professoras em relação à sua musicalidade e talento, à maneira como Heloísa “fazia” sua música é uma atitude de devoção daquele que se adapta às necessidades e demandas do outro, sem impor algo de si que iniba o livre acontecimento deste outro. A música é a linguagem de Heloísa para se comunicar com o mundo. A música é o que respira, é o que ela é, é o seu corpo. Portanto, como dito acima, o respeito à sua música é mais do que um respeito “didático” em um simples processo de aprendizagem. Respeitar sua música é respeitar o próprio ser de Heloísa. Um ser que desabrocha à medida que toca.

Nelson Freire (2002), em documentário que leva o seu nome, relata o seguinte:

Eu tinha sete anos, seis, já estava no Rio há dois anos, meus pais estavam querendo, até pensando em voltar pra Minas porque ...o prodígio já estava acabando, né... E já tinha dado o que já tinha de dar... Depois de ter passado por vários professores no Rio ... com nenhum deu certo ... porque não conseguia ... Não havia amor ... tinha de haver ...essa coisa pra eu funcionar. Aliás, sempre foi assim comigo. Se há amor, então ... É assim com a música; também quando eu vou tocar uma obra nova, eu preciso estar apaixonado por aquela obra. Aí tudo funciona. Se não há isso, eu viro uma toupeira. E isso que aconteceu, acontecia em geral.

E continua a falar até mencionar quando conheceu Nise, sua professora que seria um ponto de mutação em sua vida e em sua música, quando tudo parecia perdido. E

fala que, entre características de Nise, aquela relação foi uma relação de amor e paixão. “[...] E houve uma paixão. Não foi só uma relação de aluno e professor. Foi uma relação de amor, sobretudo”.

Creio que Cora Coralina (1987, p. 123), expressa de forma clara e bela sua gratidão por D. Silvina, a professora que a amou, e por isso investiu no devir da menina não amada, solitária e maltratada que era.

DONA SILVINA

*Vesti a memória com meu mandrião balão
 Centrei nas mãos meu vintém de cobre.
 Oferta de uma infância pobre, inconsciente, ingênuo,
 revivida nestas páginas.
 Minha escola primária, fostes meu ponto de partida,
 dei voltas ao mundo.
 Criei meus mundos...*

*Minha escola primária. Minha memória reverencia minha velha Mestra.
 Nas minhas festivas noites de autógrafos, minhas colunas de jornais
 e livros, está sempre presente minha escola primária.
 Eu era menina do banco das mais atrasadas.
 Minha escola primária...*

*Eu era um casulo feio, informe, inexpressivo.
 E ela me refez, me desencantou.
 Abriu pela paciência e didática da velha mestra,
 cinqüentanos mais do que eu, o meu entendimento ocluso.
 A escola da Mestra Silvina...*

Tão pobre ela. Tão pobre a escola...

*Sua pobreza encerrava uma luz que ninguém via.
 Tantos anos já corridos...
 Tantas voltas deu-me a vida...*

*No brilho de minhas noites de autógrafos,
 luzes, mocidade e flores à minha volta, bruscamente a mutação se faz.
 Cala o microfone, a voz da saudação.
 Peça a peça se decompõe a cena,
 retirados os painéis, o quadro se refaz,
 tão pungente, diferente.*

*Toda pobreza da minha velha escola
 se impõe e a mestra é iluminada de uma nova dimensão.
 Estão presentes nos seus bancos
 seus livros desusados, suas lousas que ninguém mais vê,
 meus colegas lembrados.*

*Queira ou não, vejo-me tão pequena, no banco das atrasadas.
 E volto a ser Aninha.
 aquela que ninguém acreditava.*

CORA CORALINA

À medida que a conversa seguia, foi lembrando também de algumas características individuais de cada professor, com exceção da primeira professora, de quem não possui lembranças claras. A freira era uma mulher e professora mais severa na disciplina, mas que gostava muito de Heloísa. Já D. Irene a marcou também por sua alegria. Ela dançava numa sala de aula, um cubículo, quando Heloísa tocava, o que a marcou como lembrança. E D. Irene disse a sua aluna: “se você tocar uma valsa e não suscitar no ouvinte uma vontade de dançar, você não tocou uma valsa”.

Esse conselho de D. Irene nos faz pensar no significado de querer dançar uma valsa ao ouvir a execução de uma. Creio que significa, a princípio, que não escutamos apenas com a parte da percepção ligada à audição. Escutamos e somos afetados pelo objeto valsa em nossa própria corporeidade. Esse objeto “valsas” consiste em uma seqüência melódica e harmônica, com um ritmo e uma cadência próprios. É aquilo que chamamos música. Suas propriedades materiais, no caso o conjunto de sons em uma seqüência melódica e harmônica, timbre de um ou mais instrumentos, ritmo e dinâmica chega a nós e nos afeta. No campo da fenomenologia, esses “dados sensíveis vêm a ser chamados com o termo *hylé*: materiais hiléticos.” (ALES BELLO, 2004, p. 209). *Hyle*, em grego, significa matéria. Abre-se então para a compreensão de uma dimensão da experiência humana ligada à materialidade das coisas, como conteúdo primário e imediato que é chamada de experiência hilética. Diz-se conteúdo primário, pois é pré-categorial e imediato na medida em que não é mediado e nem tem a participação de qualquer intencionalidade da consciência. Neste campo da experiência humana os objetos nos afetam com sua materialidade. No entanto, essa materialidade não é vazia de sentido, não é pura “coisa”. Edith Stein, ao aprofundar essa dimensão da vivência humana anunciada por Husserl, lançou luz sobre aquilo que chamou de espírito das coisas. Ou seja, as características das coisas se revelam para o ser humano com um sentido. Esse sentido, no entanto, não é atribuição do ser humano, mas é um sentido inerente ao próprio objeto, em virtude daquilo que ele apresenta como características materiais. Experimentamos então alegria, leveza, melancolia, tristeza, estabilidade como propriedades da matéria mesma (*hylé*). Nas palavras de Edith Stein, (2003, p. 691).

[...] cabe dizer isto não apenas de estruturas tão complexas como uma paisagem, mas também dos elementos mais sensíveis do mundo que

se apresenta a nossos sentidos: cores, sons, formas. Seu sentido espiritual é o valioso que há neles, o que pode penetrar em nós, alegrar-nos, elevar-nos, entusiasmar-nos. (nossa tradução).

Ales Bello explica que o termo espírito utilizado por Stein, “pode ser entendido como aquele sentido das coisas que tem a capacidade de manifestar-se gerando afeição em nós.”(ALES BELLO, 2002, p. 102).

No caso da valsa, essa leveza, suavidade, e alegria não são

meramente algo acessível a nossos sentidos e que nosso entendimento constata como um fato, mas que sentidos e entendimento se vêem afetados interiormente por esse ser, nele se nos revela algo, nele há algo que podemos ler. (STEIN, 2003, p. 692 - nossa tradução).

Na compreensão dos fenômenos em seu nível hilético, a firmeza e estabilidade de uma rocha assim como a leveza e alegria de uma valsa são os sentidos presentes na matéria e revelados ao ser que percebe. Pois, como diria Edith Stein, não existem formações privadas de espírito (sentido). E D. Irene dançava.

Quanto a Carlos e sua influência como professor, ele teve uma relação de admiração mútua e competitividade, também mútua, que fez com que Heloísa estudasse muito para mostrar a ele que ela sabia o que estava fazendo. A influência deste último professor foi, pelos brios, fazê-la estudar e tornar-se mais dona de sua música, segundo ela.

Então, retomamos a história. A menina dita “retardada” por quem a mãe fez promessas para todos os santos, um dia teve aula de piano. Lembra-se de acompanhar a mãe a diferentes igrejas. No mesmo dia de sua primeira aula, Heloísa mudou completamente, da água para o vinho. É curioso, porém, que uma professora que ajudou a operar tamanha transformação na maneira de ser de Heloísa, não tenha quase deixado lembranças claras na memória da aluna. Lembra-se de alguns aniversários na casa da professora e da reação dela quando Heloísa perguntou-lhe o porquê de tanto aplauso no final de um concerto. A criança de nove anos havia tocado um improviso de Schubert, uma peça dificílima para seu nível e idade. A professora nada respondeu. Apenas deu tapinhas em suas costas, e Heloísa voltou a brincar. Esse episódio parece ter marcado em especial a vida de Heloísa, bem como as poucas lembranças de sua primeira professora. Ela não foi celebrada por

seu talento excepcional para além de alguns poucos tapinhas nas costas. De forma semelhante, quando entrou com dez na faculdade, ligou para casa chorando, emocionada. Seu pai recomendou-lhe que tomasse uma coca-cola com os colegas para comemorar e voltasse para casa de táxi. Ao chegar em casa, visivelmente emocionada, entrou na cozinha onde estavam sua mãe e avó. Sua mãe, ao perceber seu choro, bateu na mesa e disse: “eu sabia que você não ia passar! Não estudou nada, eu sabia!”. Heloísa então falou que não só tinha passado como tinha tirado dez e, me conta, divertida, que mandou sua mãe pagar o táxi, pois não tinha dinheiro para pagá-lo. No jantar, até ensaiou um pedido de recompensa pelo seu feito para o pai. Ele então respondeu que não era o caso de recompensas, uma vez que ela apenas tinha feito sua obrigação de ter passado, na medida que havia estudado com os melhores professores. Heloísa me conta esses episódios achando bom que seu talento extraordinário tenha sido tratado com naturalidade. Para ela, o aplauso não era importante. A música não foi um campo de busca de vaidade, o que significa algo que vai para além de um rompimento com a forma que sua mãe cobiçava os louros do talento da filha. Mesmo no episódio relatado no qual busca uma recompensa frente ao pai, na sua opinião, a resposta por ele dada foi importante para a recolocar no eixo daquilo que era realmente importante no seu caminho. Os aplausos não eram sua busca, pois não condizem com sua concepção de fazer música, com a forma pela qual a música entrou em sua vida e aquilo que considera como a missão do músico. Para ela, a música não é o produto do músico, de seu talento e virtuosismo. A própria música entrou em sua vida como algo quase pronto, como uma visita, mais do que o produto de um árduo trabalho. Para Heloísa, a música tem a ver com uma outra esfera e dimensão que ao músico é dado a possibilidade de se aproximar. E não com individualidades e vaidades. Para Heloísa a missão do músico é humilde.

Carl Czerny, que foi aluno e amigo de Beethoven até o fim de sua vida, escreve algumas reminiscências sobre o mestre, que parecem concordar com as vivências de Heloísa.

Beethoven disse-me certa vez que quando criança era displicente, que raramente o faziam trabalhar e que sua educação musical tinha sido muito ruim. ‘Contudo, -disse-me – eu tinha um pouco de talento para a música.’

Foi comovedor ouvi-lo proferir essas palavras realmente sinceras, como se ninguém o tivesse descoberto antes dele.

Em outra ocasião, a conversa passou a versar sobre a fama que seu nome conquistara no mundo.

‘Ah, tolice – disse-me ele – nunca imaginei compor para conseguir fama ou honra. O que me oprime o coração precisa sair, e eis por que tenho composto até hoje.’ (Beethoven, 2006, p. 14).

As palavras de Beethoven parecem ir ao encontro do que afirma Heloísa sobre sua vivência com a música. Para ambos, a música se coloca para além de resultados referentes à vaidade do eu. A sinceridade que Czerny vê nas palavras de Beethoven revela, num momento de intimidade, a simplicidade e o despojamento com que Beethoven via sua própria musicalidade. A música o chamava para compor, para aliviar sua fonte criadora. Não para colher os aplausos e salamaleques. Porém, conto talvez por uma curiosidade ilustrativa, o que Georg August Griesinger, conta de seu amigo Beethoven:

[...] ainda éramos jovens, sendo eu adido e Beethoven famoso apenas como pianista e pouco conhecido como compositor, encontramos na casa do príncipe Lobkowitz. Um homem que se considerava grande perito em arte atraiu Beethoven para uma conversa que girava em torno da posição social e das inclinações dos poetas. (Beethoven, 2006, p. 15).

Em determinado ponto da conversa, quando Beethoven alude a determinados acordos que tanto Goethe como Haendel teriam feito com seus editores, esse homem com quem Beethoven e Griesinger conversavam diz a Beethoven:

‘Meu caro jovem — disse o cavalheiro depreciativamente — não se deve queixar, pois o senhor não é nem um Goethe ou um Haendel, e nem existe motivo algum para supor que algum dia virá a ser um deles, pois tais espíritos não nascem duas vezes.’

Beethoven cerrou os dentes, lançou um olhar de desprezo ao cavalheiro e não quis mais lhe dizer palavra, e de fato até mais tarde referia-se a ele com termos nada vagos. O príncipe Lobkowitz diligenciou por acalmá-lo e, uma vez, quando esse assunto foi levantado, disse em tom amigável ao compositor:

‘Meu caro Beethoven, aquele cavalheiro nunca teve intenção de ofendê-lo; é quase uma tradição o fato de que a maioria das pessoas se recusa a crer que um de seus contemporâneos mais jovens irá algum dia realizar tanto quanto seus próceres mais velhos ou já mortos.’

‘Infelizmente o que dizeis é verdade, Excelência — replicou Beethoven — mas não quero e nem posso tratar com pessoas que não acreditam em mim simplesmente porque ainda não firmei uma reputação pública.’ (Beethoven, 2006, p. 16).

Este parece ser um Beethoven muito consciente do valor de sua música e, digamos, nada humilde. Mas sua frase final mostra que, mais do que busca de reconhecimento, ele despreza aqueles que reconhecem o valor de alguém apenas devido à conquista de uma reputação pública. Apesar dos brios feridos, e de haver uma busca de respeito como artista, Beethoven parece estar afirmando ainda que a arte, no caso a música, tem seu valor para além dos louros que colhe.

Ao contrário de Heloísa, sua irmã tocava fazia alguns anos e era ensinada pela mãe. O processo de aprendizagem de Heloísa foi tão rápido que ela foi, a galope, chegando perto do nível da irmã e, por fim, a ultrapassou. Isso criou um mal estar, pois a música de sua irmã era fruto de trabalho, enquanto que à Heloísa, era-lhe dada “de bandeja”, usando suas próprias palavras. A mãe de Heloísa foi sua primeira referência de professora. Mas Heloísa nunca quis deixar que ela a ensinasse. Perguntei a ela por que não deixar a mãe, como primeira referência, influenciar e ensinar-lhe, mas deixar outros o fazerem. Sua resposta foi que não queria que ninguém lhe ensinasse. E de alguma forma, sua música sempre permaneceu intocada. Mesmo quando fez algumas aulas com uma grande concertista portuguesa em Portugal, a professora nada tinha a retocar em sua música e maneira de fazer música.

O piano era uma atividade obrigatória para meninas de boa família. Portanto, sua mãe não mediu esforços por essa formação das filhas. Heloísa descreve também mais um aspecto de sua mãe, que era uma dose de vaidade. Quando jovem, sua mãe foi rainha da primavera de Friburgo. Na opinião de Heloísa, esse título foi marcante para ela, que mantinha a postura de rainha. Havia inclusive uma poltrona onde ela sentava. “Era seu trono”. Quando as duas brigavam, Heloísa dizia: “Você pensa que eu sou um dos seus súditos? Não sou bobo da corte não”. Logo a mãe de Heloísa percebeu o talento da filha. Encarregou-se, então, pessoalmente, de levar Heloísa às aulas. Ninguém mais a levava às aulas. Para a mãe, o brilho da filha no piano era um orgulho que a enchia de vaidade. A filha da rainha de Friburgo. No final da aula, olhando para o painel de fotos onde há fotos de vários alunos, crianças, bebês (inclusive minha filha), ela me mostrou foto de sua primeira audição, sentada ao piano, os pés que não encostavam o chão. Estava lindamente arrumada, com um lindo vestido, o cabelo também arrumado. Disse que ela e sua irmã fizeram muito sucesso com a bela aparência. Brincamos, então, que a filha da rainha de Friburgo só poderia estar vestida como princesa. Mas afirma que nunca ligou para apresentações e audições. Carlos, seu último professor, pianista de

sucesso, queria a todo custo que ela se tornasse uma concertista. Ela lhe dizia que queria saber todo o possível, mas que seu talento estaria no ensino e não nas apresentações. Seu talento consistiria em colher do aluno seu talento, o talento de tentar explicar e ensinar o caminho de algo que para ela “vinha do nada” (sic).

Ao descrever sua evolução no piano e na música, Heloísa disse que a música lhe “veio de bandeja” (sic). É como se já soubesse música.

— Você viu a primeira música que eu toquei em audição, o grau de complexidade. Cybelle, você acredita em mim? Eu não sabia ler partitura. A música era posta na minha frente por minha professora, eu olhava assim, dava uma geral na partitura sem dar bandeira de que não sabia ler, e começava a tocar. Mas eu não sabia ler muito não. A música saía como se eu já soubesse. Eu ficava muito impressionada”

— E sua professora (no caso, D. Irene), como reagia?

— Ela nunca falava nada. Sempre respeitou. Mas eu não entendia esse mistério. Foi então que eu procurei a espiritualidade para poder entender melhor aquele mistério que ocorria em relação à música”.

Foi realmente um mistério para ela o fato de que sua sensibilidade já era tocada pela partitura, não como representação de notas, mas como o próprio som. Em uma ocasião, chegou a me dizer que enquanto algumas pessoas vêem a representação da nota dó, ela ouve o dó. Por isso, completa, “não acredito na surdez de Beethoven”. Do ponto de vista psíquico, Heloísa parece sentir-se mais filha da música do que filha de sua mãe. Foi na música e com a música que fez uma identificação plena, e onde ela encontra o campo da existência.

Aquilo que me é relatado por Heloísa, a música vir assim, como se já estivesse sabida de algum lugar, faz com que eu pense na minha história com a música. Encontrei facilidade na execução e aprendizagem da música, mas sempre tive muito trabalho e nunca foi algo “de bandeja” assim. Mas era um caminho, digamos, amaciado e que me interessava. A música e aquilo que se relaciona a ela são fáceis para eu saber, guardar informações, talvez pelo próprio interesse a ela ligado. Lembro, por exemplo, na faculdade, de aulas de Psicologia da Percepção. Na parte de audição, eu simplesmente acertei a totalidade das questões da prova. A percepção auditiva sempre me interessou, talvez por ser uma percepção, digamos, privilegiada do meu ser. Por isso, estudar todos os processos perceptivos ligados a

ela foi fácil e interessante para mim. Eu percebo e presto atenção a sons e músicas, muitas vezes antes dos demais presentes perceberem. Igualmente, o barulho é para mim algo excepcionalmente incômodo. Pode-se afirmar então, que minha entrada na música é pela audição. A música é um Outro que acaricia meus ouvidos. Já a entrada de Heloísa na música se dá pela identificação. Ela é música. A música para ela é corpo, é o si-mesmo.

Apesar das diferenças evidentes da singularidade de cada um em relação à música, uma vez que cada ser humano pode ter um tipo de via perceptiva e artística que lhe seja mais tocante e, conseqüentemente, fácil, parece haver algo de universal na música que toca o ser humano desde suas origens. Basta observar como uma criança é afetada pela execução de música. Oliver Sacks (2007, p. 10), em seu último livro “Alucinações Musicais” afirma em sua introdução sobre o tema, que nós,

[...] humanos, somos uma espécie musical além de lingüística. Isso assume muitas formas. Todos nós (com pouquíssimas exceções) somos capazes de perceber música, tons, timbre, intervalos entre notas, contornos melódicos, harmonia e, talvez no nível mais fundamental, ritmo.

Como mencionado no capítulo anterior, essa dimensão universal da música pode ser observada, por exemplo, na cultura grega, que colocava a música no domínio das Musas. As Musas nascem da união de Zeus e da Memória.

São engendradas por Zeus e concebidas por Mnemósine, como uma estratégia daquele para que suas vitórias sejam cantadas, celebradas, comemoradas e, principalmente, para que este canto e esta comemoração se tornem algo como que ícones do seu poder, desde então.” (JARDIM, 2005, p. 136).

Na concepção grega, a música surge como um atributo dos Deuses, portanto anterior ao homem. Nesse sentido, não apenas algo anterior, mas da ordem do originário para que possa haver aquilo que conhecemos como humano. Surge como o canto que perpetuará a memória da criação de uma certa cosmogonia.

Súbito clarão rompe o escuro da noite. O céu explode numa festa de estrelas. Risos e cânticos ressoam pelo espaço infinito. São os Deuses que comemoram sua vitória sobre Cronos e as forças da

natureza bruta. A dura batalha terminou. Já não há mais sangue sobre o mundo. Zeus é agora o rei do céu e da terra. Poseidon comanda os mares. Hades governa as profundezas dos mortos. Todo o poder do universo está nas gloriosas mãos dos olímpicos.

Para tão grande triunfo, a comemoração de uma noite não basta, pensam os Deuses. É preciso registrar a façanha na própria memória do tempo. É preciso cantá-lo para sempre a todos os cantos do mundo.

Cabe a Zeus engendrar os seres que haverão de celebrar a vitória através dos séculos. O rei do céu e da terra escolhe, para ajudá-lo na missão, a titânia Mnemósine, a própria memória: nada seria esquecido quando dito por alguém gerado no seio dela. (PESSANHA, 1973, citado por JARDIM, 2005, p. 127).

Este poder originário da música não é apenas de uma memória que relembra os feitos dos Deuses. O canto das Musas tem o poder de presentificar, revelar aquilo que está ausente (não-ser) tanto no passado quanto no futuro. Presentificar não significa apenas lembrar algo, como já foi dito, mas mantê-lo vivo, em funcionamento. Portanto, ao cantar a vitória do pai e a ordem do cosmos, as Musas e seu canto são mantenedoras dessa ordem, sustentando-a eternamente. Torrano, (2007, p. 34), em seu estudo que antecede sua tradução da Teogonia de Hesíodo, afirma que, curiosamente,

Hesíodo diz que 'isto elas cantavam *tendo o palácio olímpico*' (v. 75). Vimos já que o verbo *ter* (*ékho*) conserva a dupla acepção de habitar e manter. As Musas *têm* por habitação o palácio Olímpico e elas o *mantêm* pela força do canto.

A conexão da música com a criação do cosmos também aparece em Pitágoras e na lenda que afirma que foi ele quem "propôs a noção de música das esferas: que o sol e os planetas, girando nos céus em proporções harmônicas, geram uma melodia que expressa a arquitetura cósmica."(GLEISER, 2007).

O canto de Hesíodo, referido anteriormente, se inicia pela invocação das Musas:

Pelas Musas heliconíades começemos a cantar.
Elas têm grande e divino o monte Hélicon,
Em volta da fonte violácea com pés suaves
dançam e do altar do bem forte filho de Crono.
(HESÍODO, Teogonia, p. 103).

Há uma circularidade de tempo que se fecha nesta passagem

[...] pois que as Musas, o *último rebento* de uma cadeia teogônica tornam-se em Hesíodo a divindade primordial, por serem os Nomes-Numes presentificadores do ser-aparição. As Musas distam duas gerações da Divindade Originária, bisnetas que são da Terra de amplo seio, sede sempre inabalável de todos os seres (v. 117); e no entanto é pelas Musas que têm lugar as revelações, é por elas que a Presença se dá como Presença, elas são o fundamento do ser e a mais pletórica realidade. (TORRANO, 2007, p. 32).

As coisas se dão como nos versos de Parmênides citados por Torrano (2007, p. 32). neste mesmo texto: “ ‘para mim é comum (*xynón*) / donde eu comece, pois aí de novo chegarei de volta.’ ”

Hesíodo (Teogonia, p. 103) continua a partir do v. 22 (verso):

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
Musas olímpíades, virgens de Zeus porta-égide:
'Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações'.
Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,
Por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso
colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto
divino para que eu glorie o futuro e o passado,
impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos
e a elas primeiro e por último sempre cantar.
Mas por que me vem isto de carvalho e de pedra?
Eia! Pelas Musas começemos, elas a Zeus pai
Hineando alegam o grande espírito no Olimpo
dizendo o presente, o futuro e o passado
vozes aliando. Infatigável flui o som das bocas, suave. Brilha o palácio do pai
Zeus troante quando a voz lírial das Deusas
Espalha-se, ecoa a cabeça do Olimpo nevado
E o palácio dos imortais. Lançando voz imperecível
O ser venerando dos Deuses primeiro gloriam no canto
Dês o começo: os que a Terra e o Céu amplo geraram
E os deles nascidos Deuses doadores de bens,
Depois Zeus pai dos Deuses e dos homens,
No começo e fim do canto hineiam as Deusas
O mais forte dos Deuses e o maior em poder,
E ainda o ser de homens e de poderosos Gigantes.
Hineando alegam o espírito de Zeus no Olimpo
Musas olímpíades, virgens de Zeus porta-égide”.

As Musas alertam aos pastores, àqueles que vivem imersos na imanência do mundo, de ventres famintos, que elas podem dar a conhecer mentiras símeis aos fatos assim como revelações. Em primeiro lugar, as Musas “acabam por

desempenhar um papel de intermediárias, de certo modo, de emissárias entre Deuses e homens.” (JARDIM, 2007, p. 140).

As Musas e os poetas, àqueles aos quais foram outorgados o poder evocativo do canto das Musas, são capazes de trazer à memória, à presença, espaço-temporalidades capazes de transcender o contexto mais imediato dos

[...]‘pastores agrestes’ que, enquanto mortais transeuntes do mundo, são ‘vis opróbios, ventres somente’ (T.26); o âmbito divino das Musas abre-se acima dos limites impostos aos mortais pelos cuidados do ventre faminto e abre para os mortais as vias de acesso ao conhecimento do mundo como devir dos Deuses. (TORRANO, 1988, citado por JARDIM, 2007,p.140).

As Musas abrem, então, para outras dimensões, para além do ordinário da existência, aquelas dimensões não aparentes, que ao serem nomeadas passam a ser, pelo encanto do seu canto.

Na *Teogonia* o reino do ser é o não-esquecimento, a aparição (*alethéa*); toda negação de ser vem da manifestação da Noite e seus filhos, entre eles o esquecimento (*léthe*, *lesmósyne*). A linguagem – que é concebida e experimentada por Hesíodo como uma força numinosa que ele nomeia com o nome de Musas, - é filha da Memória, ou seja: deste divino Poder trazer à Presença o não presente, coisas passadas ou futuras. Ora, ser é dar-se como presença, como aparição (*alethéa*), e a aparição se dá sobretudo através das Musas, estes poderes divinos provenientes da Memória. [...] O ser-aparição portanto dá-se através da linguagem, ou seja; por força da linguagem e na linguagem. O ser-aparição é o desempenho (=função) das Musas. E o desempenho das Musas é ser-aparição. É na linguagem que se dá o ser-aparição – e também o simulacro, as mentiras (v. 27). É na linguagem que impera a aparição (*alethéa*) – e também o esquecimento (*lesmósyne* v. 55). O ser se dá na linguagem porque a linguagem é numinosamente a força-de-nomear. (TORRANO, 2007, p. 29).

Quando as Musas alertam para seu poder de revelar verdades ou mentiras, pode-se compreender o conceito que os gregos tinham de verdade (*alethéa*). *Alethéa* está para além da noção que possuímos, que é de simples adequação entre enunciado e fato. Para os gregos, o sentido de verdade tem a ver com trazer à luz da presença e, portanto, verdade como revelação do ser, ou seja, revelar à presença aquilo que não está aparente. Verdade entendida como o desvelamento do ser.

Abrir dimensões que transcendem a finitude da existência do homem é um atributo do canto que, filho da Memória, presentifica aquilo que está não aparente, tanto nas dimensões do passado quanto do futuro. O canto das musas e seu poder

de presentificação, indica um dos aspectos possíveis de serem vividos na experiência frente à música. Experiência que é vivida através de símbolos que, na denominação de Safra (2006, p. 53), têm caráter de ícone. O ícone, “faz referência à dimensão ontológica do ser humano.”. Ele representa, apresenta, mas fundamentalmente “[...] *‘presentifica o transcendente’*. Presentificação se refere ao acontecimento que fura o mundo e, em um instante, permite que se vislumbre a face do eterno e do Real.” A música parece carregar a memória deste Real, compreendido por Safra (2006, p. 53) como aquilo “[...] que está para além de qualquer possibilidade de simbolização.”.

Desse modo, a memória, no mínimo, passa a ser condição de possibilidade da constituição de um tempo que se conforma para além de uma noção de tempo mais imediata, mais comprometida com o plano meramente ôntico. A memória se configura, nesse caso, numa dimensão ontológica e transcendente, e significa também sinal ou monumento comemorativo, assim se coloca na dimensão do extraordinário, isto é do que foge ou rompe com a ordinariade. É nessa medida que a memória é por excelência um constituidor de mundo. (JARDIM, 2005, p. 128).

Compreende-se, dessa forma, como as Musas são as mensageiras dos Deuses através de seu canto.

Música diz fundamentalmente o estabelecimento de sentidos a partir da apresentação de si mesma. A música é, assim, em sua substantividade mesma e própria. Dela, a rigor, só se pode dizer que é. A música não admite qualquer formulação predicativa. Ela é a apresentação de si mesma e nesta apresentação se dá o sentido. Dessa forma, por não se apresentar numa dimensão adjetiva, na verdade, a música se dá numa instância não-representativa. Ela é. Ela concreta.” (JARDIM, 2005, p. 151).

Por não estar no âmbito da representação, a música pode então realizar e se abrir para a experiência da verdade, compreendida pelos gregos como aparição, des-velamento, des-esquecimento.

Emmanuel Carneiro Leão (1991, citado por JARDIM, 2005, p.152) afirma que os

[...] gregos foram quem deram ao Ocidente esta vigência ontológica da música. Na música eles não viam apenas uma expressão imediata da alma; nas vibrações do som e nas oscilações do ritmo sentiam desfazer-se os limites e as barreiras das realizações e viam brilhar um relâmpago sobre o abismo noturno da realidade onde brotam a vida e

a morte, o mundo e o imundo, a ordem e o caos. É este o sentido profundo da filosofia pitagórica sobre a harmonia das esferas: as vibrações da realidade em que nasce o universo constituem a música originária de todas as outras artes. Para a filosofia, a música não é uma arte entre outras artes. Não há uma musa da música. A música é que é a musa de todas as musas. Por isso as artes são todas musicais e são arte na medida de sua musicalidade. Pois na música se dá o mais alto grau de realização de qualquer real. Questionando em tudo a realidade de todos os empenhos e desempenhos, a Filosofia se torna assim a música das realizações.

Esta passagem parece coroar algumas das concepções, até agora apontadas, sobre o caráter universal e originário da música, herança da cultura grega. Dentro desta “vigência ontológica da música”, Leão afirma que ela está para além da expressão de estados de alma. Está, portanto, para além das representações de sentimentos ou de estados psíquicos. Este caráter não representacional presente na música é, em parte, responsável por ela ser expressão e veículo justamente do “para além”. Suas vibrações desfazem limites e barreiras do ordinário da existência e fazem o homem vislumbrar o abismo e as forças da Vida e da Morte, para além das meras realizações. Ela parece estar conectada com a origem de um cosmos, como afirma a idéia pitagórica da música das esferas. As afirmações de Leão colocam a música como algo que está nas origens, anterior ao homem, aos possíveis estados nomeáveis de alma dos homens, sendo a matriz que possibilita a existência do cosmos, do homem, das outras artes. Não há musa para a música. Como coloca Jardim, anteriormente citado, a música é. O ser que é postulado de existência.

Ainda no tocante à cultura e mitologia grega, a lenda de Orfeu tem muito a nos dizer a respeito da universalidade da música, assim como de seu aspecto ontológico e originário. Segundo Pierre Grimal, (2005, p.340) “o mito de Orfeu é um dos mais obscuros e carregados de simbolismo que a cultura helênica conhece”. Como se sabe, Orfeu é filho de Eagro (em algumas versões ele é filho de Apolo) com uma das Musas, Calíope, que detém a mais alta dignidade entre as Musas. “Orfeu é o Cantor por excelência, o músico e o poeta. Toca lira e ‘cítara’, instrumento cuja invenção lhe é atribuída.”(GRIMAL, 2005, p.340). Algo marcante de seu canto são os efeitos que causa ao seu redor. Sabia “cantar melodias tão suaves que até as feras o seguiam, as arvores e plantas se inclinavam na sua direção e os homens mais rudes se acalmavam.” (GRIMAL, 2005, p.340). Na expedição dos Argonautas, durante uma tempestade, acalma os tripulantes e as ondas com seu canto. Também

cantou para salvar os tripulantes do canto das sereias. No episódio mais conhecido e célebre sobre ele, casa-se com Eurídice, a linda ninfa, e quando sua doce esposa morre, desce aos infernos por amor a ela para resgatá-la. Com sua lira encanta monstros e os Deuses que lá habitam. Ainda segundo Grimal, (2005, p.341), os

[...] poetas rivalizam em imaginação para descrever os efeitos de sua música divina: a roda de Ixíon deixa de girar, a pedra de Sísifo equilibra-se por si própria imobilizando-se, Tântalo esquece a fome e a sede, as Danaides já não tentam encher de água o tonel perfurado. Hades e Perséfone consentem em devolver Eurídice a um esposo que dá tal prova de amor.

Orfeu, que segundo algumas tradições ganhou a lira de Apolo, é aquele que faz a ponte da música, antes algo pertencente apenas ao domínio dos Deuses, trazendo-a para a humanidade. A beleza da música que canta, também é responsável por transformações no mundo, produzindo efeitos sensíveis na materialidade ao redor. A música de Orfeu comove, cala, sensibiliza, salva, abre caminho para o reino dos mortos, é ponte para o Além.

Seriam os músicos, ao criar o Belo com o som, mensageiros da música? “Orfeus” encantando homens e natureza com suas liras, construindo pontes para outros mundos, trazendo mensagem dos Deuses? Para Heloísa, a humildade que vive em relação a sua arte, vem um pouco desta concepção. Para ela, o músico não é dono da beleza daquilo que produz nem por sua criatividade, nem por sua virtuosidade. Ele apenas porta algo que é maior do que ele e, como um mensageiro, o transmite.

Descrevendo sua relação com a música, ela me conta que nunca foi de estudar muito, mas, ao mesmo tempo, mantinha uma relação de respeito em relação à música.

— Não brinque com a música. Eu nunca fui de estudar e ainda passava cola para os colegas em harmonia e contraponto. Mas é curioso. Às vezes, tínhamos umas janelas entre uma aula e outra que eram grandes. Ao invés de ir passear, tomar café e bater papo, essas coisas, eu tinha um amigo que tocava na orquestra do municipal. Eu entrava pela porta dos fundos do teatro e ficava assistindo ao ensaio. Quando dava a hora da aula eu acenava para meu amigo e saía.

Ao perguntar-lhe por que preferia ir ao ensaio do teatro e não sair e passear, fazer qualquer outra coisa, Heloísa pareceu responder sem saber direito uma resposta. Hesitou e então respondeu: “Não sei, o próprio Teatro Municipal é um templo da música”.

E assim, como no soneto de Rilke, Heloísa, em sua escuta, erigiu seu templo.

O SEGREDO DE BEETHOVEN

“As vibrações no ar, são o sopro de Deus falando à alma dos homens.
A música é o idioma
de Deus.

Os músicos são aqueles que mais se aproximam de Deus,
o mais perto que o homem pode estar.
Nós ouvimos Sua voz, nós lemos Seus lábios.
Nós damos à luz os filhos de Deus, que cantam Sua glória.
Isso é o que são os músicos, Anna. E se não formos assim, não somos
nada.”

(fala de Beethoven em diálogo do filme
“O Segredo de Beethoven”).

Comecei o aquecimento e Heloisa me pergunta o que é esquizofrenia.
Respondo que é psicose.

— O que é psicose?

— Aquilo que é chamado de loucura, por quê? – perguntei.

— É que eu vi um filme sobre uma moça esquizofrênica que ouvia vozes. E eu sempre ouvi vozes.

Bem, percebi que havia nela certa preocupação quanto ao rótulo ou diagnóstico sobre esse tipo de fenômeno, se este poderia recair sobre sua personalidade, seu jeito de ser. Contou-me que as “vozes” que ouviu revelaram-lhe coisas importantes sobre a realidade.

Uma vez, acordou de manhã, e ouviu uma voz que falava: “não pode passar de hoje”. Mais uma vez, ouviu: “não pode passar de hoje”. E uma terceira vez, ouviu a mesma coisa. No decorrer do dia, intrigada com o que ouviu, Heloisa foi falar com o médico de sua mãe, que estava muito doente. O médico falou que a cirurgia que sua mãe teria que enfrentar tinha baixa porcentagem de dar certo. Mas, por outro lado, seria a única maneira de garantir uma possível melhora em seu estado. Em outras palavras, seria uma cirurgia arriscada para sua vida, uma vez que já tinha certa idade. Durante a conversa com o médico, de repente, ouviu-o dizer que se a opção fosse pela a cirurgia, não podia “passar de hoje”. E o médico também repetiu essa frase três vezes. Havia um medo que pairava sobre as possíveis conseqüências da cirurgia. Mas, naquele momento, Heloisa tomou a decisão para si e optou pela cirurgia, assumindo a responsabilidade. E o resultado foi completamente positivo.

Em outra ocasião, contou que durante o banho ouviu uma outra voz que lhe dizia que sua filha estava grávida. Foi até o quarto da filha, que estava acordando. Esta, para sua surpresa, ouviu a mãe perguntar-lhe se estava grávida. E, bem... ela estava. E Heloisa arremata: “se isso é ser esquizofrênica, eu quero continuar a ser esquizofrênica”. Assegurou-me que assim tinham se passado as coisas, pedindo-me que acreditasse nela. Percebi que, apesar da certeza em relação a suas próprias experiências, havia certa preocupação sobre julgamentos e rótulos. Por isso, fiz questão de dizer-lhe que acreditava no que ela me dizia. Disse-lhe ainda que, apesar de ser psicóloga e tudo mais, não tinha preconceito com qualquer coisa que fosse. Esta é uma afirmação verdadeira. São tantas as experiências do ser humano, que penso quem somos nós para nos julgarmos sabedores de todas as matizes dessas experiências? Seria muito simples reduzir e pensar: ouve vozes, logo é psicose. Ao lhe perguntar como via esta experiência, respondeu-me que era como um “e-mail”, um contato com outras dimensões, com o além. Perguntei-lhe se pensava que outros músicos tiveram esse mesmo tipo de experiência. Ela não tinha dúvida que sim, que tiveram. Em seguida, perguntou: “você nunca compôs, né?”. Digo que não. Ela diz que já compôs bastante. Diz que a música vem pronta. Uma espécie de “e-mail”, de “download”. Perguntei-lhe se havia escrito essas músicas. “Mas se eu nem sabia ler direito um dó, eu lá ia saber escrever?”. E rimos. Contou-me que Chopin dizia que quando compunha, tinha essa experiência de receber a música pronta. E se ele queria fazer algumas transformações na música composta, mesmo depois de fazê-las, o que vinha à sua mente era sempre a música que compôs pela primeira vez. Então, parece que há uma correspondência para ela, entre uma experiência da natureza do além, como ouvir vozes, e o lugar de onde vem a música.

A pergunta que permanece sem resposta, mas que não deixa de intrigar o ser humano é: de onde vem a arte? De onde vem a música? De onde vem a inspiração? A idéia de inspiração artística tem suas origens na cultura clássica, segundo a qual as Musas produziam um estímulo sutil na consciência mais profunda do artista, que captava como alguém que inala um perfume. A obra teria, então, para além do resultado material da autoria humana, uma outra autoria, mais elevada, do campo não do humano, mas do divino. A obra seria, de fato, gerada por vontade divina e transmitida pelo sopro inspirador das Musas.

No decorrer da história da arte, a idéia de inspiração individual de criação do artista toma vulto quando se distinguem as artes da utilidade e artes da beleza, o que se deu no final do século XVII e a partir do século XVIII. A arte não funcional, do belo, leva a imagem da arte como ação individual espontânea, advinda da sensibilidade do gênio criador do artista. O conceito de arte ultrapassa, então, a noção de *techne* (técnica, o que é ordenado ou atividade humana submetida a regras) e, por conseqüência, o artista passa a ser não apenas aquele que aplica regras, mas também aquele que possui inspiração. Podemos entender inspiração como “uma espécie de iluminação interior e espiritual misteriosa, que leva o gênio a criar a obra.” (CHAUÍ, 1995, p. 318).

Em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (1996) coloca que a arte, assim como outras atividades humanas, estão ligadas a uma forma de vida sacralizada e ritualizada. As artes têm, então, a finalidade de servir aos cultos. Dentro desta perspectiva de arte, o artista é um iniciado cujo trabalho nasce do dom dos deuses.

Essa dimensão religiosa da arte, para Benjamin (1996, p. 170), deu aos objetos artísticos aquilo que chamou de aura. Aura é a qualidade de absoluta singularidade de um ser (seja natural ou artístico), que o caracteriza como único, fugaz enquanto não repetível no momento de sua aparição, mas eterno, na medida em que universal. É ao mesmo tempo parte de uma tradição, mas carrega algo do ser humano, que é universal e que atravessa os tempos.

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.

Lévinas (2004, p. 32) também percebe o caráter aurático da arte quando questiona: “Podem as coisas tomar um rosto? A arte não é uma atividade que confere rosto às coisas?” .

Quando a arte passa do divino ao belo, para Benjamin (1996, p. 171), a aura permanece como herança daquela vivência sagrada.

A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como

sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo.

Assim, acompanhando o sentido construído pelo ensaio de Benjamin, o artista guarda também a aura da criação artística, que passa a ser vista como obra de seu gênio inspirador, obra excepcional, de um indivíduo excepcional, iniciado não apenas em um saber técnico, mas em um saber do antigo mistério mágico.

Norbert Elias (1995, p. 63) nos conta que no ato de criação de Mozart,

[...] a espontaneidade do fluxo-fantasia em grande parte permanecia íntegra quando convertida em música. Muitas vezes as invenções musicais fluíam dele como os sonhos emanam de uma pessoa que dorme. Alguns relatos dizem que, às vezes, enquanto em companhia de outras pessoas, ouvia secretamente, dentro de si, uma peça musical que ia tomando forma. Então pedia desculpas e saía apressadamente, diz o relato; após algum tempo, voltava, satisfeito. Acabara de ‘compor’ uma de suas obras.

Beethoven (2006, p. 26), em carta ao amigo Franz Gerhard von Wegeler, datada de 1801, descreve sua urgência em compor. Como se fosse algo que estivesse para além do seu controle, que tivesse uma autonomia em relação a ele e o impelisse ao ato criativo: “Vivo apenas em minhas partituras, e mal concluo alguma coisa, outra já está a caminho. Da maneira como estou escrevendo atualmente, com frequência escrevo três ou quatro obras ao mesmo tempo.” Não pretendo, contudo, afirmar com isto que não há um trabalho deliberado das formas artísticas, mesmo no caso de Mozart, tão conhecido e descrito por sua “genialidade” excepcional. Vê-se inclusive em diversas cartas do compositor como ele descreve seu trabalho em suas criações musicais, trabalho que visa obter determinado resultado artístico. Não se pode negar, portanto, o caráter deliberativo e volitivo de uma composição artística.

Porém, quer consideremos a inspiração como algo de proveniência divina ou individual, o fato é que o artista e a obra de arte criam outros mundos possíveis. Com elementos do ordinário imanente, faz-se presente, na transgressão poética da realidade, aquilo que está para além do humano. Nesse sentido, a arte ainda é uma “visitação dos deuses”. Será que a arte guardou sua aura divina por ter sido usada

ritualisticamente, ou foi usada ritualisticamente por ter justamente a qualidade de ser veículo de comunicação e ponte entre mundos?

As experiências de vozes e de algumas visões (visões essas que cessaram faz muito tempo, ao contrário da percepção auditiva, que persiste), encontraram a incompreensão do seu meio, com exceção de sua avó que, quando percebia que Heloisa estava em “maus lençóis” em relação ao julgamento alheio, a tirava de cena e conversava com ela sobre outros fatos da mesma natureza que ocorreram no passado, na fazenda. Fazia isso para evitar que Heloisa se assustasse com sua experiência, fazendo com que a aceitasse com naturalidade. Aos quatro anos de idade teve seu primeiro sonho de natureza premonitória e mística. Diz que até hoje sabe distinguir a diferença entre um sonho comum e este outro tipo de sonho. Diz também não ter controle sobre esse tipo de experiência, que não está no âmbito de sua vontade. Quando muito, ela percebe que algo dessa ordem está para acontecer. Ela então pára e tenta relaxar. “Desocupa a linha” para que a comunicação possa ocorrer.

Quando perguntei-lhe se achava que o talento musical tinha a ver com outras formas de sensibilidade, respondeu que não. Pensava que a música simplesmente refinava a sensibilidade. Deu como exemplo o seguinte: que ela não precisava do que chamou de “cenas” para abrir sua sensibilidade para o além. E exemplificou com a “cena” da religiosidade afro-brasileira, quando uma mãe de santo fuma seu cachimbo e entorta seu corpo num determinado tipo de ritual.

Heloisa compreende o fenômeno das “vozes” como algo conectado com o transcendente. É interessante notar que é a privilegiada escuta de Heloisa o sentido perceptivo que lhe faz “revelações” nesta experiência misteriosa. Foi através dos ouvidos que ela se abriu para a música, para a vida, para aquilo que lhe é misterioso. Quaisquer que sejam as origens das “vozes” descritas, algo a respeito da realidade parece se confirmar através desta escuta que tanto a assustou no início.

Será que podemos pensar em um tipo de apreensão da realidade que acontece pela via da sensibilidade? Na nossa tradição e visão de mundo ocidental, concebemos o conhecimento e apreensão da realidade como um processo que se dá fundamentalmente no campo da racionalidade e consciência (consciência entendida como o aspecto da subjetividade que percebe e reflete sobre seus atos). Este é o conhecimento que se dá num processo que se caracteriza pela abstração, categorização, conceituação. No entanto, somos pouco atentos para um tipo de

apreensão da realidade que se dá não no campo da racionalidade consciente, mas no âmbito da sensibilidade e da corporeidade do ser humano. Essa forma de vivência foi denominada, na área da fenomenologia, de fenômenos hiléticos, já abordados no capítulo anterior (Rumo ao templo de Orfeu). O momento hilético da vivência humana é aquele relacionado à materialidade das coisas, em suas características como som, forma, cor, tato, ou seja, com seus chamados dados hiléticos e impressões como prazer e dor.

Esta é uma esfera, um âmbito de dados sensíveis que se referem ao relacionamento com o mundo externo e com o mundo interno: dor e prazer não estão fora; o som pode vir de fora, mas é um dado sensível para nós, a dor e o prazer estão dentro. Estes dados sensíveis vêm a ser chamados com o termo *hyle*: materiais *hiléticos*. (ALES BELO, 2004, p. 209).

Todas essas características da materialidade das coisas fazem de qualquer objeto ou formação algo preñado de sentido. Um sentido que não é atribuído ou emprestado pelo sujeito que “percebe”, mas um sentido inerente às coisas mesmas, por causa das suas características materiais. Esse sentido é, então, por uma espécie de “contágio”, revelado e oferecido à nossa subjetividade, enriquecendo-a com ele.

A intencionalidade da hilética é de caráter sensual e atua como consequência imediata ao *impacto* do objeto, ou seja, como coordenação imediata (ricochete) da corporeidade na relação entre corpo e objeto (ainda vividos como indiferenciados).” (BARREIRA E MASSIMI, 2005, p.10).

É importante notar que neste momento hilético não há intervenção da consciência volitiva, estando ela em estado de passividade e que ainda não há uma diferenciação e distanciamento entre corpo e objeto.

Há então toda uma estratificação que começa com a corporeidade, pois os dados hiléticos são a base para todo um campo de sentido que se dá na esfera da intencionalidade, mais conhecido em nossa cultura, que é chamada, na fenomenologia, de dimensão noética. Noético vem do grego *nous*, que significa “sentido” assim como “intelecto”, mas também significa “intencionalidade” e “forma”, *morphé*, uma vez sendo o que dá forma aos dados sensíveis. A dimensão noética das vivências é, portanto, aquela referente aos “atos de compreensão da consciência

que visam apreender o objeto, como o perceber, o recordar, o imaginar, etc.” (ALES BELLO, 1998, p. 86). A

[...] ação objetivante possível na esfera noética é aquela que transformará essa relação do corpo inerente ao mundo e do mundo inerente ao corpo em relação cindida *sujeito-objeto* na qual *objeto*, do étimo latino *objectus*, é o que sofre a ação de pôr adiante, interposição, obstáculo, barreira, ação realizada pela diferenciação feita pela subjetividade, isto é, no fundo, o que se interpõe entre sujeito e objeto é a ação do primeiro, o pensamento.” (BARREIRA E MASSIMI, 2005, p.10).

O impacto hilético, portanto, não costuma ser seriamente considerado como objeto significativo para a análise uma vez que, na cultura ocidental, o desenvolvimento abundante das formações significadoras complexas tais como doutrinas, teorias, filosofias, faz com que o contato com a realidade esteja quase sempre mediado intelectualmente. Sendo assim, estamos inseridos em uma tradição na qual o papel da atividade reflexiva assim como da vontade são dominantes, enquanto que os aspectos ligados à vida sensorial e corpórea não são tão valorizados.

Pode ser por essa via que se dá, então, a experiência de Heloisa. Ela se coloca em estado de empatia com o mundo e com os outros, percebendo sem se dar conta, ouvindo vozes sem saber quem fala. Parece tratar-se do próprio estado em que não há distinção sujeito-objeto, descrito anteriormente em citação de BARREIRA E MASSINI. Uma experiência de comunhão sensorial e de abertura empática.

X-X-X-X-X-

Heloisa me pergunta se eu já vi o filme “O Segredo de Beethoven”. Eu não tinha visto. Disse-me que uma amiga, muito séria em matéria de assuntos esotéricos, havia lhe falado a respeito. Essa amiga sabe da importância de Beethoven na vida de Heloisa, por isso resolveu recomendar-lhe que assistisse ao filme. De fato, Heloisa já me contou que na sua adolescência e juventude só queria tocar Beethoven. Em cima de seu piano há um busto de Beethoven, uma imagem famosa de seu rosto, que em cima daquele piano, parece um santo padroeiro e protetor, de semblante forte e poderoso. Às vezes, penso que a música de Beethoven foi uma companheira de viagem necessária para uma pessoa que abria seu caminho à foice.

Lembro-me de uma conversa que tive uma vez com Heloisa e Júlio, outro aluno seu que faz aula depois de mim e que toca maravilhosamente. Não me recordo exatamente por que motivo ela afirmou, em determinado momento da conversa, que metade de sua personalidade vinha de Beethoven. A força que emanava de sua música.

“Quero agarrar o destino pelo pescoço; uma coisa é certa: ele nunca haverá de me subjugar totalmente.” (BEETHOVEN, 2006, p. 27). Afirma Beethoven ao querido amigo Wegeler, em carta escrita em 16 de Novembro de 1801.

Dessa forma, não me parece despropositado que sua amiga, sabendo da importância deste compositor em sua vida, lhe telefonasse para falar do referido filme.

Heloisa falou, então, sobre algumas afirmações de Beethoven, nesse filme, e que seriam muito interessantes, por isso ela queria vê-lo e queria que eu também o visse. Fui até sua casa levar o filme para que sua filha o copiasse para nós duas e ficamos conversando. Falamos um pouco sobre o documentário de Nelson Freire. Comentou o fato de que Nelson Freire e Marta Arguerich quando aparecem, é sempre em um quarto, “enfurnados” (sic), tocando. E emenda que ela não consegue fazer esse tipo de coisa. Que precisa de outras coisas da vida. Comentei: “A música não ocupa todo o espaço da vida...”. E ela responde: “A música já é todo o espaço em mim”. Essa frase me causou forte impacto. A música não “está”, não “ocupa”. A música “é”. Sua afirmação me deixou em estado de suspensão internamente, apesar da conversa continuar. Temi esquecer suas palavras, temi não compreendê-las. Ainda quando penso nelas, seu sentido parece estar próximo, ao alcance, mas se esvai e se dissipa como névoa.

Quanto ao filme que me recomendou ver, perguntei qual seria a afirmação tão interessante dita pelo personagem Beethoven. Ela, que ainda não o havia visto, respondeu-me que ele afirma que sua música não vem dele, mas de Deus. Que ele seria apenas um instrumento. Questionei se aquela frase teria alguma base histórica, ao que ela respondeu que acreditava que sim.

Após assistirmos ao “Segredo de Beethoven”, Heloisa me chamou para ir à sua casa. Disse estar impressionadíssima e que queria falar comigo, se possível, naquele dia. Fui assim que pude e ficamos conversando. Disse-me estar muito confusa e impressionada. Perguntou o que eu tinha achado. Disse-lhe que tinha

gostado e que tinha reconhecido nas palavras do personagem Beethoven pensamentos, palavras e vivências dela.

— No meu tempo de estudante não havia essas facilidades que vocês têm de ouvir tal intérprete tocando em disco ou DVD. Você tinha que descobrir a música e não ficava imitando estilo de ninguém. E eu tinha ganância de tocar Beethoven. Eu me alimentava de Beethoven. Eu só queria tocá-lo. É engraçado que no tempo da faculdade havia muito o mito sobre a surdez de Beethoven. Eu sempre achei e disse que ele não era surdo coisa nenhuma, que ele tinha a música na cabeça. Como eu. Você me fala a nota Si, eu ouço o Si na minha cabeça.

Beethoven percebia sua piora auditiva a cada dia e temia por seu futuro. Mas, como percebeu Heloísa, a música e a composição não é prejudicada pela surdez, mas os contatos sociais.

Ah, quão feliz eu seria agora se estivesse no pleno gozo da audição! Adereçar-me-ia então para me juntar a você. Mas tenho que desistir de tudo; os melhores anos de minha vida se esvaíram sem que eu possa realizar tudo que o meu talento e as minhas energias haviam me prometido. Triste resignação essa em que devo me refugiar! Já resolvi superar todos esses obstáculos, mas como me será possível fazê-lo? Ouça, Amenda, se passado meio ano meu mal vier a se revelar incurável, reclamarei o seu auxílio, e então você deverá deixar tudo para trás e vir ao meu encontro. Assim eu progredirei (para a execução e a composição, meu defeito é quase irrelevante, assumindo a maior importância no intercâmbio social). (BEETHOVEN, 2006, p. 22).

Heloisa continua:

— E isso que ele fala no filme sobre o sopro de Deus, não é bonito ou poético. É poderoso. Acho que é isso que acontece mesmo. É esse o papel do músico. Eu descobri Deus com 10, 11 anos, no *Notre Dame*. E descobri o Mistério com 4 anos de idade, naquele sonho que eu tive.

Continuamos a conversar, até que ela me disse algo sobre nossa relação e sobre essas nossas conversas que muito me emocionou. A propósito de uma situação difícil da minha vida privada, ela me falou para eu agir terapeuticamente.

— Já tentei, Heloisa, mas não dá muito fruto, não.

— Mas você faz isso muito bem.

— Isso depende se a pessoa tem qualquer abertura para o contato, e acho que não é o caso.

— Mas, Cybelle, mais contra terapia do que eu era... E essas nossas conversas me fazem muito bem. Porque, você sabe, depois eu penso sobre aquilo que falamos, passo tudo a limpo. E eu não sou de falar coisas assim íntimas, como falei pra você.

— Mas isso é porque tem a nossa amizade, Heloisa.

— Amizade... Tanta gente é minha amiga e nem por isso eu falo coisas íntimas assim.

O sentimento foi de profunda comunhão e agradecimento por aquelas palavras. As transformações não ocorrem apenas para você, querida amiga. Depois combinamos de ver mais uma vez o filme, para melhor ter em mente os diálogos e o sentido das palavras proferidas. Então, ela me fez uma proposta: ela queria conversar com sua outra amiga sobre as questões esotéricas e, comigo, sobre as questões psicológicas. “Quero que você me diga qual a psicose de Beethoven. Ou melhor, como é que fala? A esquizofrenia de Beethoven”.

Essa proposta me fez pensar na minha função como clínica e pesquisadora do assunto em questão. Seria muito fácil sair fazendo uma leitura psicológica de personalidades. Heloisa era isso e aquilo. Beethoven era assim e assado. Porém, não consigo ver dessa forma minha posição. Nos despedimos e fiquei pensando nisso, sem saber responder para mim mesma. Um novo encontro aconteceu e ela já me perguntou à queima roupa.

— E aí, como você analisa Beethoven?

— Heloisa, analisar Beethoven é matar Beethoven.

— Mas então, o que faz a psicologia, e como você vê a música na psicologia? Por que ela é transformadora? Porque, Cybelle, a música transforma de alguma forma, tudo que entra em contato com ela. É comprovado. Autistas, quem teve derrame...

Não me pergunte essas coisas, pensei. Eu ainda não sei responder. Mas sustentei de alguma forma, para ela, que não faria sentido “analisar” Beethoven. Ele viveu lá nos idos do século XVIII, XIX, nem análise ou psicanálise existia. Seria uma leitura anacrônica e desrespeitosa. Beethoven era maior do que tudo isso.

— Mas e se você encontrasse alguém que você não conhecesse? Não eu, que você conhece. E que falasse que ouve vozes? Porque naquele filme que

eu vi, a moça ouvia vozes e o tio, que era médico, falava que ela era louca e começava a dar remédios a ela. E ela fica desesperada de ouvir vozes. Até que o namorado, que era todo zen, de meditar, OM, fala pra ela parar de tomar remédios e conversar com as vozes dela. E, no final, fica-se sabendo que o tio queria interná-la para ficar com a herança dela.

— Então, eu acho que é disso que se trata, Heloisa. O conhecimento científico, que se diz possuidor d' "A Verdade", teoricamente, pode submeter a complexidade da experiência de um ser humano a rótulos, encobrando a verdade da própria pessoa e daquilo que ela experimentou. Respondendo à sua pergunta, eu acho que eu faria como o namorado da moça fez no filme. "Vamos conversar com as vozes, com você, e ver o que têm a dizer". Tentaria prestar atenção também se ela vive angústias que esfacelam o sentimento de ser alguém, de ter um eu.

E expliquei-lhe que essa sensação de ser um eu, que parece tão natural, não é um dado, mas uma conquista, uma construção (e tentei falar-lhe resumidamente sobre esse capítulo de nossas vidas). E que a tal esquizofrenia é um tipo de vivência ligada à impossibilidade de alcançar essa experiência e que a pessoa ficaria, então, presa num mundo de caos sem sentido. Ela ouviu atentamente. Fiquei sem saber se tinha respondido satisfatoriamente a sua pergunta.

Pensando sobre a conversa, acabei falando a ela sobre o eu, a esquizofrenia, a partir de um estudo e de um saber. A recusa de "analisar" "Beethoven" não é uma recusa ao conhecimento, à possibilidade de um saber que, dentro de limitações, tenta dar um sentido à realidade e às vivências humanas. A qual "analisar" me recuso?

Saí de sua casa ouvindo noturnos de Chopin. Parei no sinal vermelho, ao lado de um casal em uma moto. Vi a mão da moça marcando o ritmo da música que ouviam sair do meu carro. Pensei em como a música realmente nos afeta. E consegui perceber o sentido da música para mim. Ela é o único lugar onde encontro o silêncio, um silêncio no qual tudo o mais fica suspenso.

Toda essa conversa e pedido de "análise" feito por Heloisa colocou-me, evidentemente, questionamentos sobre os objetivos da investigação à qual me propus fazer, bem como minha posição como investigadora de uma questão, como psicóloga e, por que não, como clínica.

Recusei a proposta de analisar Beethoven e até disse que fazê-lo seria matá-lo. Da mesma forma, não é meu objetivo “analisar” Heloisa, desvendar sua vida, classificá-la, conceituá-la. Bem, então, “para que serve”? Perguntou-me ela, perguntei a mim mesma. Conhecer é matar? Qual tipo de conhecimento mata? Contou-me a própria Heloisa, uma história a respeito de Beethoven de que quando apresentaram a ele um metrônomo, este simplesmente foi lançado e se espatifou na parede. Beethoven se recusava a qualquer medida. Jardim (2005, p. 43),) afirma que a cultura ocidental caracteriza-se por três princípios: mensurabilidade, identidade e representação. A medida, como forma de abordagem da realidade, tem, segundo ele, “sua primeira apresentação, como sintoma do que viria depois, no seu desdobramento, a ser propriamente a medida como hoje podemos entender[...]” no lema dos Argonautas que diz: *Navegar é preciso, viver não é preciso*. Conhecemos bem esse lema através de Fernando Pessoa e Caetano Veloso, afirma Jardim. Há, segundo o autor, uma mudança de interpretação que leva a uma transformação de aspectos importantes de seu sentido. Preciso, numa interpretação que ele chama de existencial, costuma ser compreendido como necessário. Jardim, baseando-se em sentidos da palavra *Ananké* em grego, propõe que preciso seja entendido então como calculado e medido. Dessa forma, viver não é algo que se mede, não é preciso nesse sentido, como qualquer realização humana.

O que fica implícito é todo o tempo, a vigência de uma ordem, de uma ordem indispensável tal como aquela proporcionada pela medida. Navegar se apresenta assim como a necessidade de acabamento conferido pela medida, pela mensuração. (JARDIM, 2005, p. 45).

Navegar, ou seja, aquilo que está na ordem das realizações.

Viver não é preciso. É impreciso. É impreciso apesar das insidiosas tentativas para torná-lo preciso. Essa imprecisão é o que põe o viver, ao menos para o grego antigo, para além ou para aquém do domínio de qualquer mera realização. Viver não é uma realização qualquer, como as outras. O viver não está estabelecido a partir de nenhuma lei, de nenhuma ordem de necessidades, de nenhuma ordem de razões. (JARDIM, 2005, p. 46).

Viver está não no campo das realizações humanas, mas no campo da “condição de possibilidade para que essa realização se realize.” (JARDIM, 2005, p. 45).

Creio que Lévinas, ao colocar a ética como o lugar originário de onde todo o resto advém, tem importantes reflexões para estes questionamentos. Diz ele em uma

entrevista a François Poirié (2007, p. 91): “Eu sempre assim interpretei o ‘Não matarás’. O ‘Não matarás’ não significa somente a interdição de enfiar uma faca no peito do próximo. Um pouco isso. Mas tantas maneiras de ser comportar, uma forma de esmagar outrem.”.

Há então várias formas de esmagar outrem. Esmaga-se o outro quando ele é privado de sua alteridade, do fato de que ele é absolutamente Outro, estrangeiro, uma alteridade que não se faz em oposição àquilo que Lévinas (1980, p. 26). chama de Mesmo, ou uma alteridade feita de resistência ao Mesmo “mas de uma alteridade anterior a toda iniciativa, a todo imperialismo do Mesmo.”

Para Lévinas (1980, p. 25), aquilo que ele chama de Mesmo acontece na relação do Eu com o mundo.

“Ora, a verdadeira e original relação entre eles, e onde o eu se revela precisamente como o Mesmo por excelência, produz-se como *permanência* no mundo. A maneira do Eu contra o ‘outro’ do mundo consiste em *permanecer*, em *identificar-se* existindo aí em sua *casa*”.

Esse “estar em casa” acontece de forma que o eu se vê em uma posição de poder e liberdade frente ao mundo, apesar da dependência de uma outra realidade. O ambiente oferece então os meios e, portanto tudo está ao alcance, à disposição, pertencendo ao eu.

O Outro, no entanto, recusa-se a essa posse executada pelo Mesmo, que o reduziria ao Mesmo, privando-o de sua unicidade (de único) como Outro, de sua alteridade. O Outro não é passível de ser reduzido sem que se cometa um aviltamento de sua dignidade e de sua condição humana. É possível apossar-se do mundo e dos objetos do mundo, lançar luz sobre eles, “conhecê-los”. De fato, o homem ocidental criou uma relação dessa ordem com o ambiente que o circunda, que é a relação de conhecer para dominar, fazendo uso da natureza e de seus recursos. O Outro, porém, possui o que Lévinas chama de rosto. Poirié (2007, p. 27) define que o

[...] rosto é o que identifica outrem, em minha memória e em meu pensamento, identidade que segue outrem em seu envelhecimento, sua mortalidade, sua humanidade, ele é o que nomeia mais e melhor que um nome; absolutamente único, o rosto é o outro, ele é sua expressão nua. Mas o que nos diz o rosto, o que diz sua ‘expressão’? O rosto é o que não pode matar ou, ao menos aquilo cujo sentido consiste em dizer: ‘Não matarás’.

Isso torna o outro irreduzível a uma forma de abordá-lo que tenta desvendá-lo, apossando-se dele, alienando-o de si mesmo, fazendo-o entregar-se, trair-se. Pois o “fato de o rosto manter pelo discurso uma relação comigo não o inscreve no Mesmo. Permanece absoluto na relação. [...] A presença de um ser que não entra na esfera do mesmo, presença que a extravasa, fixa o seu ‘estatuto’ de infinito.” (LÉVINAS, 1980, p. 174).

Dessa forma, tornar o Outro

[...] tema ou objeto – que aparece, isto é, se coloca na claridade – é precisamente sua redução ao Mesmo. [...] Conhecer equivale a captar o ser a partir de nada ou reduzi-lo a nada, arrebatá-lo a sua alteridade. Este resultado consegue-se desde o primeiro raio de luz. Esclarecer é retirar o ser de sua resistência, porque a luz abre um horizonte e esvazia o espaço – entrega o ser a partir do nada. (LÉVINAS, 1980, p. 31).

Lévinas (1951, p. 23) propõe, então, a partir da ética, um novo tipo de inteligibilidade, de “amar a sabedoria”. Afirma que “pensar não é mais contemplar, mas engajar-se, estar englobado no que se pensa, estar embarcado – acontecimento dramático do ser-no-mundo.”. Na relação com a pessoa humana, ao chamá-la ser eu a invoco. O outro não nos afeta a partir de um conceito, nem é ele primeiro objeto de compreensão e, depois, interlocutor. Então, em relação à pessoa, diz Lévinas (1951, p. 28): “Não penso somente que ela é, dirijo-lhe a palavra.”. Contrapõe-se então o encontro ao conhecimento. Lévinas (1951, p. 31) se preocupa com um tipo de compreensão que,

[...] ao se reportar ao ente na abertura do ser, confere-lhe significação a partir do ser. Neste sentido, ela não o invoca, apenas o nomeia. E assim, comete a seu respeito uma violência e uma negação. [...] a posse é o modo pelo qual um ente, embora existindo, é parcialmente negado.

Isso é o que limita o conhecer, nas fronteiras da ética. Ao monólogo do Mesmo, propõe-se o diálogo com o outro homem. O conhecimento do outro se dá, dessa

forma, numa perspectiva dialógica, na qual aquele que conhece está encarnado e em relação ao outro.

Nomear, pois, não se dá como simples atribuição de hipóteses aprioristicamente construídas, mas como possibilidade de dar uma identidade e possibilitar um sentido e compreensão daquilo que se manifesta a mim como fenômeno. Isso significa, para Lévinas (1951, p. 29), que minha percepção

[...]não se projeta aqui em direção ao horizonte – campo de minha liberdade, de meu poder, de minha propriedade – para apreender, sobre este fundo familiar, o indivíduo. Ela se reporta ao indivíduo puro, ao ente como tal. E isto significa precisamente, se se quiser exprimi-lo em termos de ‘compreensão’, que minha compreensão do ente como tal é já a expressão que lhe ofereço desta compreensão.

Ou seja, a compreensão já se dá como diálogo, pois a percepção não se projeta para então apreender, mas ela “se reporta” ao indivíduo, comunica, dialoga.

A meu ver, a psicologia pode incorrer no equívoco de seduzir-se pelo excesso de nomeações, tratando essas nomeações como a verdade e a realidade das experiências do ser humano. E ao fazê-lo, corre o risco de se tornar um arcabouço conceitual-técnico, confundindo o nome com o fenômeno, reduzindo o fenômeno à simples confirmação daquilo que já se sabe. A sedução da nomeação, iniciada na modernidade e levada a excessos no mundo contemporâneo, se dá em virtude do poder que ela oferece. Tudo tem nome, tudo está na claridade. Mas, como afirma Lévinas, o outro possui um segredo. O segredo de sua existência como ente e de seu saber sobre a existência humana. Ao entrar em contato com o outro, faz-se necessário reverenciar este segredo assim como o saber que ele carrega. Beethoven possui um segredo. Não faz sentido explicar através de nomeações seu ser ou sua obra. Não se pode jamais explicar o impacto que nos causa a 9^a. Sinfonia ou a Sonata Waldstein. Este é o limite de qualquer saber.

O IDIOMA DO MENSAGEIRO

Início de aula. Como sempre, começamos nossa conversa. Havíamos nos falado no dia anterior, pelo telefone. Heloísa estava muito chateada. Seu marido estava no hospital com tumor na próstata e uma forte infecção. Na conversa por telefone falou-me que estava muito triste. Na aula comentou novamente o quanto estava triste no dia anterior, por ver seu marido em tal estado de fragilidade. “Ele sofre de um tipo de esclerose, então fica boa parte do tempo sem se dar conta de algumas coisas que acontecem”. Mas isso não o impediu de partilhar com outra pessoa que estava com ele no hospital, sua consciência de estar muito mal. E Heloísa comenta comigo: “É, mas comigo ele não fala essas coisas”. “Talvez para poupar a vocês dois. Talvez ele saiba que tudo se encaminha para uma despedida”. E arrematei que o capítulo das despedidas não era fácil para mim. Contei, então, à Heloísa o que havia lido sobre a morte de Beethoven. Em um relato, seu amigo Schindler conta que, em seu longo processo de morte, após a extrema unção, Beethoven se dá realmente conta de seu fim. Dirige-se, então, a Schindler e a Gerhard von Breuning e diz: “*Plaudite, amici, comoedia finita est*. Então eu não previa sempre que seria assim?” (BEETHOVEN, 2006, p. 192). Relatei-lhe esta cena para ilustrar o quanto a morte, tão óbvia e sabida, ainda assim nos causa espanto.

O ser humano vive paradoxalmente limitado por sua própria mortalidade, ao mesmo tempo em que flerta com o mistério da existência, com o eterno (o que está para além do tempo), com o transcendente. A questão da finitude, no entanto, não se impõe apenas com relação à própria mortalidade juntamente com seus limites, mas temos que lidar também com a finitude dos outros e, conseqüentemente, com as despedidas que daí decorrem. O ser humano prevê “sempre que seria assim”. Mas, ainda assim, há o espanto e a dor. Podem a arte e a música nos auxiliar na difícil e inexorável tarefa de lidar com a morte? Creio que a música pode nos colocar ao lado do eterno, pois uma das experiências possíveis ao se tocar e escutar música é adentrar nos domínios do não-tempo, no eterno, na terra das Musas e dos Deuses. Na música, o tempo pode se suspender e então a fronteira da morte é atravessada. Estamos do lado de lá.

A obra artística também pode eternizar não apenas o momento, mas o espírito de seu criador. Ela resiste ao tempo e à morte, podendo até unir seres que jamais se

conheceram na dimensão biográfica do tempo. Foi desta forma que Beethoven “sobreviveu” para encontrar-se com Heloísa. Há coisas que passam, mas há legados que a passagem de alguém por esse mundo deixa para os que ficam e para aqueles que ainda virão. A música faz parte desse patrimônio. Pelo visto, Beethoven (1801/2006, p. 18) sabia disso ao afirmar em carta de 1801, endereçada a Hoffmeister, flautista, maestro, compositor e fundador da famosa editora de música C. F. Peters, de Leipzig: “Quanto àqueles idiotas de Leipzig, o melhor é simplesmente deixá-los tagarelar, pois de certo não imortalizarão ninguém com sua loquacidade, da mesma forma que não conseguirão roubar a imortalidade a quem Apolo a conferiu.”.

Mozart (2006, p. 131-132), no final de sua vida, atormentado com a falta de dinheiro e de reconhecimento, percebe a aproximação de sua morte. É o que mostra uma carta endereçada a sua esposa.

Viena, 31 de outubro de 1791

Minha pequena esposa muito querida,

Ontem estive aqui um homem que me trouxe o pedido de uma encomenda urgente. Um sujeito impressionante, nada conversador. Mas ele trazia uma mala de couro, cheia, que logo foi posta em cima da mesa. Imediatamente eu lhe perguntei o que queria que eu fizesse – uma música para se dançar, talvez algo para acompanhar uma festa de casamento, ou uma marcha animada, uma sonata, talvez, ou um minueto emocionante e inspirador?

Mas ele, esse visitante, esse freguês, balançou a cabeça a tudo o que ouviu e disse apenas: “Um réquiem”. E nem pude perguntar a quem se destinava a peça, e se esta deveria ou não ter um coro. Em seguida, ele disse apenas, “Rápido, Mozart, não há tempo a perder. Mandarei buscar a partitura nos primeiros dias de dezembro”, e, então, foi embora.

Você não vai acreditar, Stanzerl, mas eu não sei sequer o nome desse tal freguês. Mas ele era obviamente um homem sério, pois deixou a mala de couro cheia de dinheiro aqui, para mim.

Ah, muito bem, então eu simplesmente escreverei um réquiem e, enquanto eu o fizer, imaginarei que o estou compondo para uma pessoa de alta posição. Porque ele deve ser algum membro da nobreza, já que falava comigo como se fosse alguém vindo de outro mundo. Certamente, esse homem não é de Viena; eu conheço toda a nobreza daqui.

Foi uma visita realmente peculiar. De uma maneira ou de outra, ele não me era completamente estranho. Será que eu o conheço de algum lugar? Stanzerl, venha para casa. Estou tão cansado; agora ando vendo esquisitices por todo lado.

Eterna e amorosamente seu, Wolferl,

Wolfgang Amadeus Mozart (in KAISER, 2006, p. 132-133)

Após descrição da estranha visitação deste ser que fala “como se fosse alguém vindo de outro mundo”, Mozart (2004, p.266) escreve um bilhete para destinatário desconhecido.

Prezado Senhor,

Seguiria de bom grado o seu conselho, mas como o faria? A minha cabeça está confusa de tanto esforço, e não sou capaz de afugentar a imagem da presença daquele estranho. Vejo-o sempre diante de mim, me pede, apressa e exige impacientemente o trabalho. Eu o continuo, pois compor me cansa menos do que o descanso. De resto, não tenho mais o que temer! Aquilo que observo em mim me faz sentir que chegou a minha hora, estou às portas da morte. Terminei antes de poder gozar meu talento. Porém a vida não deixou de ser bonita, minha carreira iniciou-se de modo auspicioso, porém não é possível mudarmos o nosso próprio destino. Ninguém determina o número de seus dias, temos que nos conformar, que aconteça o que agrada ao destino. Termino, não devo deixar minha canção fúnebre inacabada.

Mozart

Mozart se rende à finitude de sua vida, sabe que esse destino não pode ser mudado. Algo o apressa para o fim. Ele compreende. Infelizmente seu réquiem permanece inacabado por ele, mas será terminado por seu aluno Süßmayr, que seguiu as orientações do mestre no leito de sua morte para executar a tarefa final. Cinco semanas após a visita do misterioso freguês, em 5 de dezembro de 1791, Wolfgang Amadeus Mozart morre em Viena, de febre reumática, pouco antes de completar trinta e seis anos. Seu réquiem sobrevive em sua grandiosidade, juntamente com o resto de sua obra, imortalizando o artista.

“*Plaudite, amici, comoedia finita est!*”. Heloísa então fala de quanta informação temos hoje à disposição, mas que, no tempo dela, não havia tanta facilidade de saber coisas assim. Acabei comentando, já que falávamos de Beethoven, entre outras coisas, que em alguns momentos da minha escrita neste trabalho, coloquei Heloísa para “conversar” com o Beethoven. Ela pareceu gostar e afirmou o quanto demorou para entender a presença deste compositor em sua vida, o sentido de querer apenas tocá-lo, de como sorveu da força dele, a própria força que encontrou

para viver. Realmente, já havia presenciado quando Heloísa afirmou que metade de sua personalidade vinha de Beethoven. Contou-me também que ela tem um livro com uma série de peças deste compositor. Um livro surrado, muito manuseado, que, quando preciso, ela abria e tocava aquilo que se apresentasse à sua frente. Tocava, tocava, tocava e então era como se estivesse recarregada, como se um escudo protetor fosse colocado. Poderia vir qualquer tempestade. Ela estava pronta. Disse ela que ninguém pode encostar nesse livro. Ela obviamente o mostra, mas não é para ser usado por ninguém. Ele tem claramente um caráter de relíquia sagrada. Outro dia, Heloísa me ligou, dizendo que havia pensado muito em mim. Naquele dia, aborrecida por causa de determinado problema, tocou Beethoven a manhã inteira. E acrescentou: “O que será Beethoven está aprontando, heim? Porque, quando eu toco muito Beethoven, já sei que vem rojão.”. Obviamente não me parece que ela quis dizer que Beethoven estaria lhe “aprontando” um rojão. Mas, sim, preparando-a para algo difícil que se avizinhava.

Colocar, em alguns momentos desse trabalho, Heloísa para “conversar” com Beethoven, nada mais foi do que a tentativa de reproduzir um diálogo que se deu por toda a sua vida. Abre-se o livro, toca-se a mão no piano e conversam dois indivíduos separados pelo tempo. Unidos pela música. Qual o significado de tal diálogo? O que ele nos fala de nossa própria condição?

Quando Heloísa afirma que “metade de sua personalidade vem de Beethoven”, assinala-nos algo importante. Ela revela o fato de que “a verdade do ser só acontece na consciência vista como acontecimento comunitário (*sobornny*).” (SAFRA, 2004, p. 42). Em outras palavras, o ser humano é a

[...] singularização da vida de muitos. *Compreender o ser humano como a singularização da vida de muitos implica em dizer que cada ser humano é a singularização da vida de seus ancestrais e é o pressentimento daqueles que virão.* Isso não equivale a afirmar somente a existência da influência cultural, mas sim que o sentido de si é um fenômeno ontológico comunitário, isto é, acontece em meio à comunidade e *como* comunidade. Evento transgeracional, vindo da história em direção ao futuro. A verdade de si mesmo acontece e se revela pelo reflexo do rosto do outro.” (SAFRA, 2004, p. 43).

Esse aspecto da condição humana denomina-se *Sobórnost*, uma noção que Safra emprestou do pensamento russo, e que significa unidade, conciliar, comunitário. *Sobórnost* é tudo aquilo que compreende diversos aspectos do enraizamento

humano. Enraizamento que se dá em relação ao mundo natural, à linguagem como fluxo histórico e transgeracional, linguagem compreendida como um “dizer que seja gesto humano, ação transgeracional geradora de possibilidades de existência” (SAFRA, 2004, p. 46), às coisas como artefatos transformados pela mão humana, às cerimônias que estabelecem passagem pelas questões humanas essenciais. Estar em *Sobórnost* é estar enraizado no *ethos* humano. Nas palavras de Safra (2004, p. 49), na

perspectiva de *Sobórnost*, cada ser humano está fundado em registro ontológico (não é um conceito sociológico), a seus contemporâneos, a seus ancestrais, a seus descendentes, à natureza e às coisas (os artefatos humanos), ao mistério, simultaneamente.

Tal diálogo entre Heloísa e Lwdvig se dá também no entendimento de uma linguagem comum aos dois. Um entendimento que está para além de um discurso por onde se fala de si, mas que é comunicação e, por fim, também fala de si. Cada ser vibra em uma tonalidade, um timbre e, ao vibrar, conta tudo a seu respeito. Muitas vezes, não precisamos das palavras. Falamos de outras formas. Vibrar no mesmo tom, timbrar em uníssono, é alcançar o âmago. Comunicação pura. Cada ser possui um *idioma pessoal*.

“Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
Não haverá um falar de mim? [...]”

No trecho do poema citado “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, João Cabral de Melo Neto (2007, p. 9) revela um dizer que se dá por formas indiretas. Falamos a nosso respeito mesmo quando resolvemos que não o queremos fazer. Esse dizer involuntário é a linguagem própria, o idioma pessoal de cada um. Heloísa não fala de coisas. Ela toca coisas ao seu piano. Mas, confessa-me ela, também não quis falar muito de si. Certa vez me disse que nunca acreditou em análise, no entanto sentia que nossas conversas operavam algo terapêutico e analítico. A análise seria o falar de si, o qual ela não queria. Mas terapêutico é poder comunicar a essência de seu ser e ser compreendido. “Cybelle, você é uma assistente de Deus. Mas tudo isso só poderia acontecer porque foi pela música. A música só une. Sabe,

eu sempre tive fé. Se não fosse a minha fé, eu não sei como teria sido. Talvez eu tivesse sido ‘esquizofrênica’.”.

A música aparece na história de Heloísa também como seu *idioma pessoal*, que é “a maneira pela qual a singularidade do ser humano aparece em seu modo de ser, em seus gestos, em sua linguagem e em seu estilo pessoal.” (SAFRA, 2006, p. 20). Quando estamos frente a uma pessoa, percebemos que ela

[...] tem o seu modo de ser afetado por sua biografia e pelas questões que a atravessaram desde o seu nascimento. Esses aspectos são referentes a partir dos quais ela interpreta a sua existência. Este modo peculiar de interpretar o seu existir, afetado por seu modo de ser, é expressão da sua singularidade e constitui o que denomino idioma pessoal (SAFRA, 2006, p.36).

Aquilo que se vislumbra quando acolhemos o idioma pessoal de alguém é mais do que a singularidade do outro. A condição de existir em *Sobórnost* faz com que o idioma pessoal, em sua singularidade, aconteça também na herança daqueles que nos precederam, de mitos familiares sobre as questões da origem e fim de nossa existência. Ou seja, aquilo que o ser humano cria como próprio é um novo sentido dado pelo re-posicionamento da composição do mundo pré-existente. Re-posicionamento que é fruto do gesto que irrompe, rompe, inaugurando novos mundos. Estar em *Sobórnost* significa portar, na singularidade, facetas ontológicas da condição humana construídas pelos fatos da própria biografia e daquilo que marcou o nascimento de alguém. “O singular fala de si e da condição humana de toda humanidade de um modo absolutamente inédito.” (SAFRA, 2006, p.77). Há, então, aquilo que Safra denomina *semântica existencial* que, são as concepções fundamentais sobre a existência e que organizam a forma de uma pessoa interpretar os dados do cotidiano. A semântica existencial de alguém “permite compreender o modo como ele significa as grandes questões da existência e como diz a sua vida por meio de seu idioma pessoal. Assim acolhemos a singularidade de alguém, ao mesmo tempo em que com ele aprendemos algo sobre a condição humana.” (SAFRA, 2006, p. 77). Conversar no registro do idioma pessoal não é simplesmente compreender alguém na sua singularidade ôntica (como ente que habita o mundo das coisas, da imanência), mas é poder acessá-lo a partir do lugar que existencialmente ocupa e ajudá-lo a encaminhar seu devir, seu sonho de fim de si mesmo, seu sonho teleológico.

O risco de não compreender o outro a partir de sua semântica existencial é de impor sentidos e verdades alheios a ele e que aniquilam seu idioma pessoal e seu gesto criador. É a violência dos sentidos fabricados a partir de nomeações excessivas e suas conseqüentes pré-concepções. Safra (2004, p.123) coloca que um “dos problemas de nosso tempo é a utilização de discursos que são veiculados como universais. Onde há um achatamento do dizer singular, do gesto e do idioma pessoal do Outro há um abuso de poder.” .

Heloísa me chama de assistente de Deus, colocando-me ao lado dos mensageiros dos deuses, ao perceber que compreendo seu idioma pessoal.

— Mas tudo isso só poderia acontecer porque foi pela música.

Acolher o idioma pessoal é estar ao lado da singularidade do outro. É verdadeiramente posicionar-se de modo ético diante do rosto do outro. Rosto que assinala “a pessoa que, estando no mundo humano, está sempre para além dele.” (SAFRA, 2004, p. 66). Segundo Safra (2004, p. 66), há “ali uma presença que não pode ser reduzida a nenhuma tentativa de captura, quer pela nomeação, quer pelo conceito. O homem-Rosto não pode ser conhecido, só encontrado”.

Por fim, quando encontramos o outro na especificidade de seu idioma pessoal, entramos em *comunidade de destino* com ele. Estamos em comunidade de destino com alguém quando nos posicionamos solidariamente “frente às grandes questões existenciais peculiares ao destino humano: a instabilidade, a necessidade do outro, a ignorância frente ao futuro, o sofrimento decorrente do viver, a incompletude da condição humana, a solidão essencial, a mortalidade, entre outras.” (SAFRA, 2004, p.73). É nesse sentido que o “verdadeiro encontro, que possui uma importância, acontece sempre no registro ontológico.” (SAFRA, 2006, p. 89).

FINALE

Minha relação com Heloísa foi um daqueles encontros casuais, como um bom encontro deve ser, onde algo importante se move para ambas as partes e, no final, não saímos ilesos. Na ocasião em que a conheci, queria voltar a tocar piano, coisa que havia deixado de fazer por uns dez anos. Comprei um belo piano usado e o vendedor me disse que sabia de uma ótima professora, próxima da minha casa. Agradei, mas já tinha outra indicação, oferecida por uma amiga-tia, artista e muito querida. E comecei a fazer aulas com essa outra pessoa. Muito boa professora, com uma ótima didática, dicas interessantes, mas ali não houve encontro. Quando percebi o fato, liguei novamente para o vendedor de piano e pedi o telefone de Heloísa. Agora penso que não pretendia apenas ter aulas de piano, mas buscava um encontro com a música. Um encontro que, necessariamente, acontece através das mãos de alguém.

Marcamos a aula e cheguei, já tendo retomado um pouco a técnica, leitura e música, com a primeira *Gymnopedie*, de Eric Satie. Ela me perguntou sobre meu histórico e fui falando. Levei um livro com os *Romances sem Palavras*, de Mendelsohn. Dez anos antes, expliquei-lhe, havia tocado uma das peças.

— Toca, então, disse-me ela.

— Olhe, eu teria que estudar primeiro, tocar com mãos separadas..., tentei escapar, crendo realmente na impossibilidade de tocar tal peça após tantos anos.

— Tooocca! Deixa o “mãos separadas” pra lá, insistiu Heloísa.

Lá fui eu tocar e, para minha surpresa, toquei. Gostamos uma da outra imediatamente. E ela percebeu o que eu precisava. Lançar-me na experiência da música sem tantas mediações do pensamento ou da mente. A música na sua fruição, quase em estado bruto. Não digo que tenha sido fácil, mas este é o caminho que ela tentou abrir para mim e utiliza com outras pessoas que, com ela, aprendem música.

Creio que a música, acontecendo para ela como uma experiência imediata — sem mediações —, dá a ela uma possibilidade de abrir ou pelo menos indicar tais caminhos aos outros. Claro que há algo que chamamos talento, que não acontece da mesma forma para todos. Mas aquilo que a música é, isso pode ser indicado por aqueles que conhecem o caminho. Essa é a contribuição de Heloísa para a minha

relação com a música. Ela me ajuda a vivenciar aquilo que na “música é música”, usando as palavras de Jardim (2005, p. 157).

Escrevo essas linhas ouvindo a maravilhosa Sonata Waldstein, de Beethoven. Sinto uma imensa saudade de Heloísa e resolvo telefonar para ela. Acabo por ler para ela o que escrevi até então. Ela corrige uma maneira de falar que lhe parece muito mais seca do que seu jeito. “Não ponha ‘toque’. Eu falei assim: toooooca”. Com vogal comprida, mais aconchegante, com sentimento, assim, *legato*. Realmente. Ficou melhor ‘toooooca’. Ela também tece seus comentários a respeito do talento, quando menciono a ela o tema neste texto. Para ela, o talento não é algo que é como um pedigree que elitiza, mas algo que depende de vários fatores, entre eles: ouvido musical, musicalidade, inteligência e escola (musical). Para ela, o “talento é a música dentro da gente que precisa sair pra fora. O talento cobra. O talento é a própria música cobrando a emoção do indivíduo para que ele toque. Isso não depende de escola ou instrução musical”. E menciona seu avô paterno que trouxe uma sanfoninha de Portugal e, sem qualquer instrução musical, vivia cantarolando. Tocava a sanfoninha em seu quarto, somente para ele.

Comecei minhas considerações finais retomando um pouco como se deu o início do meu encontro com Heloísa. Olho para trás, para o que escrevi e me pergunto por que a necessidade de contar as origens desta relação. Acabo por me dar conta que o próprio caminho escolhido vai indicando qual a compreensão que começo a carregar sobre aquilo que a música oferece como experiência terapêutica e curativa.

Início falando de minha concepção sobre encontros como algo pertencente à ordem da casualidade. A música, creio, também se insere no campo dos encontros, naquilo que eles têm de casual, desprogramados, espontâneos. Não adianta planejar: vou ter um grande encontro com alguém ou mesmo com a música. E a partir disto, penso em como a música pode ter uma presença terapêutica.

Na introdução, pudemos ter contato com uma faceta da musicoterapia que privilegia a música como veículo e, conseqüentemente, como instrumento. Nessa perspectiva, a música tem um viés de técnica e, nesse sentido, penso que mesmo podendo ser funcional, esse tipo de abordagem da música e sua terapêutica destoam de aspectos que, a meu ver, são fundamentais dentro da existência humana. E o fundamental é que o “ser humano é fundado em transcendência que o constitui, aberto para agir e perguntar.” (SAFRA, 2004, p. 59). O homem está sempre no mundo e para além dele. Esquecer-se deste fato é despir-se de sua própria

humanidade. As condições ontológicas do acontecimento humano, aquilo que Safra (2004) chamou de *ethos*, não apenas vêm sendo descaracterizadas, mas também esquecidas dentro do rumo histórico tomado pelo Ocidente a partir, principalmente, da modernidade. As conseqüências de seu esquecimento se mostram naquilo que Weil (1943) percebeu e nomeou como desenraizamento. Esse desenraizamento, reflete Safra (2004, p. 138), não consiste apenas em “(...) fenômenos sociais, mas também acontecimentos ontológicos. Fenômenos que rompem a possibilidade de o ser humano habitar eticamente o mundo humano.”. Nesse sentido, o próprio princípio que permeia a visão da música como uma técnica que possui uma função e funcionalidade é aquilo que acaba por negar a própria natureza da música, situada, a meu ver, no campo dos encontros éticos e não como mero *instrumento* de comunicação.

O caminho que a história da civilização ocidental trilhou acabou por privilegiar a busca de conhecimentos que se tornariam arcabouço técnico para dominar a natureza e dar soluções aos problemas. É claro que o homem conseguiu avanços e resultados inegáveis ao empregar e aperfeiçoar técnicas. No entanto, à medida que avançava neste caminho, a técnica deixou de ser instrumento coadjuvante para tornar-se ator principal e medida das ações humanas. O homem passou a padecer nesse novo cenário de primazia da técnica e teve sua humanidade seqüestrada por aquilo que lhe é alheio.

A idade da técnica aboliu esse cenário ‘humanista’, e as demandas de sentido continuam desatendidas, não porque a técnica não esteja ainda bastante aperfeiçoada, mas porque não se enquadra em seu programa encontrar respostas para semelhantes demandas.

A técnica, de fato, não tende a um objetivo, não promove um sentido, não abre cenários de salvação, não redime, não desvenda a verdade: a técnica *funciona* [...]

(GALIMBERTI, 2006, p. 8).

Dessa forma, parece-me problemático pensar a música, a arte, e por que não, a clínica, como uma espécie de “bisturi”. O “bisturi” certamente funciona. Mas a arte surgiu no horizonte humano para fazer funcionar melhor?

A busca originária do homem é poder ser e dar um sentido à sua existência. Não é funcionar. Quando reduzido a um corpo ou a um psiquismo “saudável” que funciona, adocece naquilo que é o pilar da sua humanidade: existir e buscar um sentido frente à sua instabilidade, ao seu desamparo e ao mistério do seu próprio

aparecimento e futuro desaparecimento no mundo. Portanto, nas palavras de Safra (2004, p. 27),

Ao voltarmos o olhar para a situação clínica, veremos que ela se caracteriza pelo *cuidado* que estabelece as condições necessárias ao acontecer humano. Esses são fatos que me levam a afirmar que a clínica é essencialmente ética e a ética é clínica! Nessa perspectiva cai por terra toda concepção que busca definir a situação clínica a partir de procedimentos técnicos.

Afirmar que a ética é clínica, a meu ver, é afirmar que a qualidade ética dos encontros humanos é terapêutica e exerce uma clínica, restabelecendo uma conexão com o *ethos*, nossa morada, nosso “elo perdido”. Continuamente vamos perdendo os elos com os fundamentos de uma existência que acolhe os aspectos transcendentais de estar no mundo. Usar a música como técnica é, portanto, matar a sua qualidade ética e de elo e roubar-lhe o sentido de colocar-nos em contato com uma origem desconhecida, mas que assim mesmo nos chama. Podemos chamar a isto de memória do originário, da qual nos fala Santo Agostinho, citado anteriormente. Nesse caso, pode-se dar a ela o nome que for: Deus, mistério, transcendência. Buscamos, como afirma Agostinho, por não termos nos esquecido completamente. Não se pode buscar aquilo que não se lembra. O perigo é afastarmo-nos tão completamente do originário a ponto de vivermos uma vivência fictícia, como retratada em diversas criações do cinema contemporâneo como, por exemplo, no filme Matrix.

A música é a arte das musas, filhas da memória que cantam a origem do mundo. A própria concepção grega de música carrega o sentido de que ela evoca algo que desconhecemos, mas que reconhecemos como um chamado que nos mobiliza. A memória de algo familiar se faz presente como aparição quando uma música toca. No entanto, é apenas o pressentimento de algo que conhecemos sem saber. A memória deste conhecido não-sabido é aquilo que a música porta como herança e o que é oferecido é a experiência com este saber originário.

Como dito anteriormente, fomos e somos despojados deste saber, à medida que a história ocidental optou pelo pensamento racional, pela funcionalidade e finalidade da técnica. Esse exílio existencial é responsável pelo adoecimento ético da condição humana perigosamente suspensa. Esquecer origem e fim (não finalidade, que faz parte de um plano com determinado objetivo) nos aparenta com máquinas imortais. Nesse sentido a música pode curar, por ser a memória deste originário.

Heloísa me lembra de um outro diálogo do filme “O Segredo de Beethoven”, recentemente revisto por ela. Beethoven destrói com sua bengala uma ponte que estava sendo exposta em uma espécie de concurso de invenções. O autor da ponte, um engenheiro, simbolizando os novos caminhos dos avanços do progresso, era um namorado de sua assistente-copista. Ele retrata o indivíduo deslumbrado com aquilo que a modernidade, que despontava no século XIX, podia executar. Quando o compositor violentamente destrói a tal ponte dizendo que tinha feito um favor a ela deixando-a em melhor estado, afirma que ele construía pontes com Deus e que era surdo porque Deus gritava ao seu ouvido. E completa que, quando o tal engenheiro-inventor fosse cego, ele construiria pontes verdadeiras. Quando Heloísa relembra esta cena e este diálogo, pensamos no que era estar surdo e cego para poder melhor criar artisticamente. De alguma forma, a arte, a música, conversamos, faz nossos sentidos se eclipsarem para as coisas imanes do mundo e coloca-nos em outro registro. No registro daquilo que nos transcende e com o qual tentamos estabelecer a ponte.

Ao escutar música estabelecemos pontes com realidades e conhecimentos que nos chegam sem palavras. Penso ser esta a vivência de Heloísa frente à música. Esse fato, a fazia sempre reafirmar a verdade do que me contava, como se esse aspecto imediato, inominado e misterioso de suas experiências fizesse sua história pouco crível. Creio que pude, certa vez, viver uma experiência que me permitiu compreender o porquê de tantas vezes Heloísa afirmar: “você acredita em mim, Cybelle?”. Aquilo que relato a seguir também me pareceu pouco compreensível, pouco real e pouco crível, quando se deu.

Adoro a sonata de Beethoven chamada Waldstein. Cheguei à conclusão, para mim, após muito escutá-la, que um determinado movimento, profundamente tocante por sua beleza, parecia com a aurora. O raiar do dia. Esse pensamento tanto me impressionou que mostrei o tal movimento para algumas pessoas amigas, perguntando: “não parece a aurora?”. Recentemente, na casa de Heloísa, ela me contava de algumas dificuldades que havia passado e que fizeram com que sentisse aquela velha necessidade de tocar Beethoven. Disse-me que no dia anterior havia tocado a Sonata Aurora inteira. Perguntei-lhe como era essa Sonata, já lembrando dos primeiros acordes da Waldstein, mas sabendo que não seria a mesma sonata. Porém, qual não foi a minha surpresa quando ela começou a cantarolar o início da Waldstein. E, a seguir, passou a tocá-la a meu pedido.

— Mas essa aí é a Waldstein..., disse-lhe.

— Não, é a Aurora, ela replicou.

— Mas foi dedicada ao Conde Waldstein, amigo de Beethoven. Por isso, chama-se Waldstein.

— Eu conheço essa Sonata pelo nome de Aurora, ela explicou.

Este outro nome atribuído à Sonata: “Aurora”, eu desconhecia. Porém, sem sabê-lo, penso que o acessei pela impressão direta com a música. Ao ouvi-la, creio que eu vivi a aurora. Não foi uma simples associação de ordem representativa: isso parece representar a aurora. Os sons foram tocados e a aurora estava lá. Não foi preciso ter conhecimento do nome. É isso que na música é música.

E Heloísa tocou a Waldstein-Aurora. No movimento que precede aquele que para mim parece com a aurora, ela disse enquanto toca: “está tudo escuro”. Quando veio a aurora, entendi a escuridão a que ela se referiu. A noite que precede a aurora. É realmente um movimento de grande profundidade e serenidade. A própria noite.

Não sei dizer como a música aconteceu para mim. Certamente foi de forma diversa em relação à Heloísa. Foi um aprendizado, sem nada de excepcional. No caminho, porém, a presença da música se mostrou forte. Forte como era o toque das minhas mãos, quando criança.. As pessoas diziam que eu tocava muito forte, que eu deveria tocar mais suavemente. Mas toque é toque. Cada um tem o seu. Quando comecei a tocar com Heloísa, ela primeiramente notou essa característica das minhas mãos. Disse-me que isso se chamava *touché* e que não é fácil ter esse tipo de toque. Creio que a firmeza do tal *touché*, para o qual Heloísa chamou a atenção, indica a intensidade com a qual a música atinge toda a sensibilidade do meu ser. E, é claro, não fui só eu que compreendi aspectos da essência de Heloísa. Ela também foi capaz de me compreender. Esse tipo de compreensão está no campo do idioma pessoal, discutido anteriormente. Compreendemos mutuamente nossos idiomas e nossos idiomas são musicais. Como o próprio nome revela, o idioma é pessoal. A música não deve ser tratada como composição e expressão essencial para todas as pessoas, pois não há universalidade no que se refere ao idioma pessoal. Há antes, singularidade, que deve ser respeitada. Assim, a música pode ser utilizada na comunicação de aspectos essenciais da pessoa, uma vez que pertence ao seu universo idiomático. Tentar fazer dela um grande veículo universal é cair em perigosas generalizações e perder de vista que o encontro ontológico se dá

de forma artesanal, respeitando-se as filigranas da grande composição idiomática que nos é apresentada pelo outro que é sempre peça única.

Sempre vivi entre a esperança e o medo, mas essa é a sina do artista independente.

Wolfgang Amadeus Mozart

REFERÊNCIAS

ABRAHAM, J. *A linguagem de Winnicott: dicionário das palavras e expressões utilizadas por Donald W. Winnicott*. Trad. de Marcelo Del Grande da Silva. Rio de Janeiro: Revinter, 2000.

ALES BELLO, A. *Culturas e religiões: uma leitura fenomenológica*. Trad. de Antonio Angonese. Bauru: Edusc, 1998.

ALES BELLO, A. Teologia negativa, mística, hilética fenomenológica: a propósito de Edith Stein. *Memorando*, Belo Horizonte, 3, out. 2002. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos03/alesbello01.htm>>. Acesso em: 04 jan. 2008.

ALES BELLO, A. *Fenomenologia e ciências humanas*. Trad. E Org. de Miguel Mahfoud e Marina Massimi. Bauru: EDUSC, 2004.

BARREIRA, C. R. A.; MASSIMI, M. Arqueologia fenomenológica das culturas In: *Estação Científica*, Edição 00, Jul.2005. Disponível em: <http://www.jf.estacio.br/revista/artigos/cristiano_arqueo.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2007.

BEETHOVEN, L. V. *Cartas, Diários, Cadernos de Conversação, Reminiscências de contemporâneos*. Trad. de Wanderley Rodrigues da Silva e Vera Maria de Carvalho. São Paulo: Veredas, 2006.

BENENZON, R. *Teoria da musicoterapia: contribuição ao conhecimento do contexto não verbal*. Trad. de Ana Sheila M. de Uricoechea. São Paulo: Summus, 1988.

BENJAMIN, W. (1935/1936) A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.165 – 196. (Obras escolhidas, v.1).

CHAMUSCA, V. *Em Busca do Tempo que não se Perdeu: Memórias de Pessoas a Respeito de seus Professores*. 330 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. 2000.

CHAUÍ, M. *Convite à filosofia*. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

CORALINA, C. *Vintém de Cobre: Meias confissões de Aninha*. Goiânia: Editora Federal de Goiás, 1987.

ELIAS, N. *Mozart: sociologia de um gênio*. Trad. De Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FREUD, S. (1914) O Moisés de Michelangelo. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1995. v. 13, p.213 – 239.

GALIMBERTI, U. *Psiche e Techne: o homem na idade da técnica*. São Paulo: Paulus, 2006.

GLEISER, M. A Música das Esferas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 de out. 2007.

GRIMAL, P. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 5. ed. Trad. de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HANSON-ABROMEIT, -D. Developmentally based criteria to support recorded music selections by neonatal nurses for use with premature infants in the neonatal intensive care unit. *Humanities and Social Sciences*, Vol. 67 (4-A), 2006.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. Original grego.

JARDIM, A. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro, 7letras, 2005.

LÉVINAS, E. A ontologia é fundamental? (1951) In: *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis, Vozes, 2004.

LÉVINAS, E. *Totalidade e infinito*. Lisboa, Edições 70, 1980.

LIMA, P. C. Música, um paraíso familiar e inacessível. *Percurso*, São Paulo, No. 15, p. 55 – 64, 1995.

LUIZ, L. *Vitrola Psicanalítica: canções que tocam na análise*. São Paulo: Via Lettera, 2005.

LANGER, S. K. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

LASNIK, M.-C. A voz como primeiro objeto da pulsão oral. *Estilos da Clínica*, São Paulo, v. 5 – n. 8, p. 81 – 91, 2000.

LOPES, A. J. Afinal, que quer a música? *Estudos de Psicanálise*, Rio de Janeiro, n.29, p. 73-82, 2006.

MELO NETO, J. C. *O artista inconfessável*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

MORRIS, E. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MOZART, W. A. *Cartas Vienenses*. Org. de Tibor Gedeon. São Paulo, Veredas, 2004.

MOZART: sua vida em cartas. Comp. De Gloria Kaiser; Trad. de Anna Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro, Reler, 2006.

NAFFAH N., A. A escuta musical como paradigma possível para a escuta psicanalítica. *Percurso*, São Paulo, N. 33, p. 53 – 60, 2004.

NAFFAH N., A; GERBER, I. Linguagem musical e psicanálise. *Ide: psicanálise e cultura*, São Paulo, v. 30, n. 44, p. 8-14, junho 2007.

NELSON FREIRE. Direção de João Moreira Salles; Produção de Maurício Andrade Ramos. [documentário]. Rio de Janeiro, 2002. 1 DVD (aprox. 102 min.), son., color.

O'BRIEN, -E. Opera Therapy: creating and performing a new work with cancer patients and professional singers. *Nordic Journal of Music Therapy*, v. 15, 2006, p. 82-96.

O SEGREDO DE BEETHOVEN. Direção de Agniesta Holland; Produção de Stephen J. Rivele, Christopher Wilkinson, Michael Taylor, Sidney Kimmel. [filme]. 2006. 1 DVD, son., color.

POIRIÉ, F. *Emmanuel Lévinas: ensaio e entrevistas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RILKE, R. M. *Os Sonetos a Orfeu. Elegias de Duíno*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RUDD, E. Música como um meio de comunicação. In: RUDD, E. (Org.). *Música e Saúde*. São Paulo: Summus, 1991. p. 167-173.

RUSSEL, M. *Os cabelos de Beethoven*. São Paulo: Globo, 2001.

SAFRA, G. *A Face estética do self*. São Paulo: Unimarco, 1999.

SAFRA, G. Memória e subjetivação In: *Memorandum*, 2, Ab. 2002. p. 21-30. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos02/safra02.htm>>. Acesso em: 25 out. 2007.

SAFRA, G. *A pó-ética na clínica contemporânea*. São Paulo: Idéias e Letras, 2004.

SAFRA, G. *Hermenêutica na situação clínica: o desvelar da singularidade pelo idioma pessoal*. São Paulo: Sobórnost, 2006.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. 19. ed. Trad. de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 2006. Título original: Confessiones.

SOUTO MAIOR, F. B. Psicanálise e música. *Psicanalítica*, v. 1, n.1, p.117-128, 1998.

STEIN, E. Estructura de la Persona Humana. *Obras Completas. Escritos Antropológicos*. Burgos: Monte Carmelo, 2003. 4 v.

STILWATER-KORNS, -M.; MALKIN, -G. *The Role of Music at the End of Life*. New York: Oxford University Press, 2006.

WAGNER, G. A avaliação neurosonora-musical e o tratamento musicoterapêutico do afásico: contribuição para uma neurosonorologia musical. In: BENENZON, R. *Teoria da musicoterapia: contribuição ao conhecimento do contexto não verbal*. Trad. de Ana Sheila M. de Uricoechea. São Paulo: Summus, 1988. p. 141-177.

WINNICOTT, D. W. (1967) A Localização da experiência cultural. In: *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WEIL, S. (1943). O enraizamento. In: BOSI, E. (Org.). *Simone Weil: a condição operária e outros estudos sobre a opressão*. 2. ed. ver. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 411-412.

WEIL, S. O desenraizamento operário. In: BOSI, E. (Org.). *Simone Weil: a condição operária e outros estudos sobre a opressão*. 2. ed. ver. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 413-440.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)