

MARCELLO GUERCHFELD

A CRIAÇÃO MUSICAL: CONSIDERAÇÕES PSICODINÂMICAS*

A compreensão da natureza do processo de criação musical, seja ela considerada do ponto de vista do compositor, do executante ou do ouvinte como criadores ou como co-participantes nesse processo, é uma questão complexa que somente pode ser abordada de maneira multidisciplinar, pois envolve aspectos não apenas vinculados à arte e à ciência musical propriamente ditas, mas, também, outros que são do domínio da Psicologia, da Psicanálise Aplicada, da Filosofia, da Neurologia, da Genética, da Antropologia, da Etnomusicologia, da Estética da Música e das Artes em geral, enfim, de várias áreas do conhecimento. Questões como: “de onde surgem as idéias do compositor”, ou “como surgem essas idéias?” ou “de que forma essas idéias se traduzem em linguagem musical?” ou “de que forma essa linguagem musical se transforma em arte criativa?” ou ainda “é o intérprete um criador musical ou apenas um reproduzidor fiel da criação de outra pessoa?” ou “de que forma o ouvinte pode ser considerado um criador musical?” - enfim, essas e muitas outras indagações semelhantes somente podem ser investigadas de maneira muito ampla e sob essa perspectiva multidisciplinar.

Digo “de maneira muito ampla” porque inevitavelmente surgem questões intimamente relacionadas com o problema da criação musical, que podem “se intrometer” na linha de investigação, e que são, por exemplo, a questão do talento musical, da genialidade, da inteligência musical, da inspiração, dos condi-

* Trabalho apresentado no I Simpósio Brasileiro de Música, realizado em Salvador, Bahia, em agosto de 1991.

cionamentos sócio-culturais e assim por diante. Sem perder de vista a necessidade de procurar separar essas questões do processo de criação musical em si mesmo, e levando em conta a visão multidisciplinar acima referida, vou tentar fazer algumas considerações psicodinâmicas desse processo.

A criatividade, no sentido mais amplo, é uma característica inata do homem, e é a que o diferencia dos outros animais. Desde os primórdios da civilização, o homem conseguiu sobreviver graças à sua criatividade, que o levou a inventar ferramentas e utensílios, e a encontrar formas para se defender do ambiente externo, e essa é uma das características da evolução da espécie. (Mesmo nos dias de hoje, o homem ainda precisa ter muita criatividade para sobreviver...).

Já a criatividade artística, no sentido mais específico da excepcionalidade, da originalidade e, também, individualidade, é uma característica bem mais restrita, embora provavelmente também inata no homem. O surgimento e desenvolvimento dos potenciais criadores que levam à expressão artística pressupõem uma série de condições internas do indivíduo, além dos fatores externos.

Quando se fala das Artes em geral, não é difícil compreender que o acesso à investigação dessas condições internas, responsáveis pelo processo criativo, é de certa forma “facilitado”, se é que podemos dizer assim, pela própria natureza da linguagem. Na obra de Arte, o criador expressa, através de imagens do mundo externo que podem ser verbais ou simbólicas, conteúdos internos passíveis de serem decodificados e traduzidos em linguagem discursiva. Ao tentarmos, no entanto, compreender o fenômeno da criação musical, nos defrontamos de saída com essa questão da linguagem. A música é constituída apenas por sons, impressões e materiais sonoros, sem nenhuma forma de representação simbólica correspondente a objetos do mundo externo. É uma linguagem não verbal, e qualquer tentativa de compreender o processo de criação musical através de imagens verbais tem levado até agora a generalizações simplistas e especulações individuais. Alguém certa vez disse que “não podemos compreender Música, porque aquilo que compreendemos é tudo menos Música”. No entanto, a Música é uma linguagem; mais do que isso, é uma linguagem que pode ser apreendida e pode ser ensinada. Portanto, é de se supor que seja também passível de ser compreendida, desde que se tenha claro que essa compreensão eventualmente virá da própria Música, e que os significados decorrerão de sua estrutura intrínseca.

À luz dessas considerações, podemos entender porque os psicanalistas, de modo geral, muito pouco escreveram sobre música, embora tenham se

dedicado intensamente ao estudo das Artes e da criação artística. A esparsa literatura existente, cuja revisão fiz em um trabalho anterior (GUERCHFELD, 1989), produzida principalmente na primeira metade deste século, é pouco conclusiva, pouco convincente, e peca principalmente por tentar traduzir na linguagem verbal os processos não verbais característicos da linguagem musical. Esses trabalhos, em geral, colocavam ênfase nos psicodinamismos inconscientes do músico, nas suas fantasias e conflitos, na busca de significados latentes, sem no entanto chegar ao processo de criação musical em si mesmo. Em outras palavras, os psicanalistas até então usaram como instrumento de investigação a premissa de que a obra de arte representava de maneira simbólica, em seu conteúdo latente, as fantasias inconscientes e conflitos emocionais de seus criadores.

Alguns críticos dessas abordagens afirmaram, como Racker, que “a Psicanálise clarificou tudo sobre Música exceto a própria Música” (RACKER, 1953, p. 128-38). Na verdade, mesmo com relação às Artes Plásticas e à Literatura, há quem afirme que Freud e seus seguidores abordaram o estudo psicanalítico da Arte da mesma forma como abordaram o estudo dos sonhos e das parapraxias (ou atos falhos), ou seja, como uma forma ou via de acesso ao inconsciente do Artista, e não como uma tentativa de penetrar na compreensão do processo de criação. Nesse sentido, são citados como exemplos os trabalhos de Freud sobre Michelangelo e sobre Dostoievsky, considerados na verdade trabalhos sobre homossexualidade e o parricídio, e não propriamente estudos sobre criação de obras de Arte (FREUD, 1959, p. 65). Na realidade, quando se ouve essas afirmações, é preciso ter certo cuidado, porque é necessário dimensionar essa literatura no contexto em que ela foi produzida. O próprio Freud, em seu trabalho autobiográfico de 1925, afirmava que “se abstinha de formular ou propor qualquer teoria sobre a natureza intrínseca da criação artística, porque não conseguia, com os instrumentos de investigação psicanalítica disponíveis na época, elucidar as questões básicas” (NOY, 1979, p. 229-56). No caso específico da Música, o problema ainda era mais complexo, pela questão da linguagem acima mencionada. Susanne Langer (1953) foi a primeira autora a encarar de frente essa questão. Ela escreveu que “a Música articula formas e pode revelar sentimentos de uma maneira que a linguagem verbal não consegue”. Ela acrescentou que “a Música é vivenciada e expressa através de uma modalidade específica de cognição diferente da linguagem verbal, e que a sua forma não discursiva veicula um tipo especial de informação que não pode ser tomado discursivo” (LANGER, 1953).

O estudo psicanalítico do processo de criação propriamente dito teve seu primeiro avanço concreto em meados da década de 1950, com o advento da

chamada psicologia do ego, que mudou o foco da investigação: de uma psicologia dos processos inconscientes, ou dito de outra forma, de uma psicologia do “id”, voltada para os conteúdos latentes da mente humana, passou-se para uma psicologia voltada para pesquisar os mecanismos que processam esses conteúdos, como resultados de funções mais diferenciadas e elaboradas do ego. Esse novo posicionamento levou a postulações em grande parte aceitas atualmente de que a criação artística, inclusive musical, pode ser entendida como um desenvolvimento gradual de funções psicológicas mais primitivas e indiferenciadas para funções mais complexas e elaboradas. Essas funções mais primitivas, também denominadas em seu conjunto de processos primários do pensamento, englobam as chamadas pulsões instintivas, que constituem o ponto de partida para o funcionamento psíquico. Já a elaboração secundária, abrangendo o pensamento lógico, estruturado, corresponde aos processos secundários. O importante a salientar, no entanto, é que embora haja esse desenvolvimento de um processo mais primitivo para outro mais elaborado, na verdade, os dois processos também coexistem, o que equivale dizer que na mente humana persistem os aspectos conscientes e inconscientes. Essa é uma questão fundamental na compreensão das abordagens psicanalíticas atuais, pois o estudo das funções do ego não perde de vista esse processo evolutivo ou essa coexistência dos dois processos, e qualquer abordagem dessas funções pressupõe a inter-relação entre eles. A partir desses posicionamentos mais recentes, que na realidade estabelecem conexões entre a psicologia psicanalítica do ego e a psicologia cognitiva, os pesquisadores têm direcionado suas investigações psicanalíticas para questões mais específicas, como, por exemplo a transição dos processos primitivos para os mais elaborados. A partir de entrevistas com compositores, constatam que a totalidade dos entrevistados não consegue por em palavras a origem de suas idéias musicais, de onde e como elas surgem. O mesmo ocorre com entrevistas e depoimentos de matemáticos. Verificou-se grande semelhança do processo criativo entre músicos e matemáticos, pois ambos utilizam linguagens não discursivas, ou não verbais, de conteúdo puramente simbólico. Esses depoimentos revelam que o processo criativo passa por duas etapas distintas: começa por um longo período de trabalho interno, inconsciente, muitas vezes acompanhado de impressões sensoriais, não apenas auditivas mas também visuais, tácteis e cinestésicas (NASS, 1984), e que culmina com o afloramento súbito à mente de idéia musical. Segue-se então outra etapa, de elaboração da idéia, já em nível cognitivo.

O compositor americano Roger Sessions (1974) disse que a primeira idéia de uma sonata para piano surgiu em sua mente, subitamente, na forma de um complexo acorde precedido de um anacrusa, podendo ouvi-lo mentalmente enquanto caminhava por uma rua na Itália, e que nesse acorde estava contida toda a estrutura

da sonata, que desenvolveu posteriormente. (SESSIONS, 1974).

A partir dessas entrevistas, alguns pesquisadores, como Nass (1984), chegaram a conclusão que o criador musical retém formas primitivas de expressão através de sensações rítmicas e sonoras e que, na sua evolução, é capaz de dar-lhes forma musical. Segundo ele, essa capacidade de reter e usar essas formas primitivas de expressão e dar-lhes forma musical parece ser uma continuação de um funcionamento sensorio - motor primitivo, numa alusão piagetiana. O criador teria, então, a capacidade inata de utilizar essas formas não verbais primitivas e desenvolvê-las em níveis altamente sofisticados, e esse desenvolvimento envolve estágios cognitivos mais diferenciados.

Como se daria a conexão entre essas formas primitivas de expressão e os elementos constitutivos da música? Podemos imaginar o seguinte modelo psicodinâmico, tomando, teoricamente, como referência a teoria dos instintos. Um instinto é uma necessidade inata de reagir a um conjunto determinado de estímulos hormonais e bioquímicos, através de impulsos nervosos que tendem a se descarregar em ações determinadas. No homem ao contrário dos outros animais, essa atividade, embora pré-determinada geneticamente, pode ser modificada, e nisso consiste a passagem do biológico para o psíquico (BRENNER, 1975). O estímulo gera um estado de tensão e conduz à atividade que tem como objetivo o relaxamento, ou a cessação da tensão. Essa alternância entre tensão e relaxamento é, portanto, uma constante no organismo e resulta da ação conjunta de muitas forças. Consideremos agora as nossas primeiras impressões rítmicas, biológicas, como por exemplo, o ato de respirar. Existe uma alternância rítmica entre o ato de inspirar e o de expirar. Essa primeira impressão primitiva e indiferenciada dessa alternância não é apenas quantitativa, mas principalmente qualitativa, resultado de uma variação energética (tensão e relaxamento). Podemos supor, então, que em nosso processo primário de pensamento, inconsciente, essa alternância rítmica - que muito provavelmente está relacionada com aquilo que virá a ser nosso senso ritmo, no sentido musical, e que inclui outras noções, como tempo de movimento, de alguma forma se associa com a questão da gratificação do impulso instintivo ou a sua frustração, tendo como base comum o binômio tensão/relaxamento.

O mesmo raciocínio podemos desenvolver em relação a outros elementos constitutivos da música, como por exemplo, o som musical. Podemos observar, nos bebês recém-nascidos, que o primeiro som emitido está diretamente relacionado com o ato de respirar, e que esse primeiro esforço produz algum tipo de tensão, obviamente ainda inconsciente e primitiva, mas que, eventualmente, através

de algum tipo de diferenciação e elaboração, estará associada com o som que a acompanha. O som musical provavelmente tem sua origem nesses primeiras manifestações vocais, cuja movimentação também produz variações de tensão e relaxamento.

É evidente que, o nosso senso ritmo, assim como o nosso senso melódico, não é apenas decorrente dessa alternância entre tensão e relaxamento. Nem tampouco pode-se afirmar que ambos decorram do ato de respirar, apenas. O que se tentou mostrar, através desses exemplos, é a maneira como se pode tentar estabelecer um modelo psicodinâmico a partir das primitivas relações entre o fisiológico e o psíquico.

É a partir dessas relações iniciais que se estabelecem as primeiras percepções dos elementos constitutivos da música. Isso não explica ainda como poderiam ser os passos subsequentes, ou seja, como esses elementos podem dar origem a uma linguagem musical, e nem como essa linguagem vai ser utilizada no processo criativo. Existem, por enquanto, apenas teorias. Alguns, como por exemplo Ehrenzweig (1977, p. 221), acreditam que a música e a fala descenderam de uma linguagem primitiva, que não era nem falada nem cantada, mas que tinha como origem comum cada uma dessas qualidades. Mais tarde, essa linguagem primitiva teria evoluído em diferentes ramos; a música teria retido principalmente a articulação da altura e duração, enquanto que a fala teria retido principalmente a articulação do timbre (vogais e consoantes). Além disso, a fala teria evoluído para expressar o pensamento racional, enquanto que a música teria permanecido como linguagem simbólica do inconsciente, sendo a sua elaboração totalmente a nível secundário de pensamento. Segundo Ehrenzweig a música teria representado, então, uma linguagem acústica arcaica e que permanece como função independente no inconsciente. Ele conclui dizendo que provavelmente não há como reconstituir essa etapa da evolução.

Concluindo, como foi dito no início, a questão é complexa e multidisciplinar. A abordagem psicanalítica obrigatoriamente entra nesse contexto, e acredito que nenhuma conclusão pode ser alcançada de maneira isolada, mas apenas em associação direta com a psicologia cognitiva e demais áreas do conhecimento.

BIBLIOGRAFIA

- BRENNER, C. Noções básicas de psicanálise. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- EHRENZWEIG, A. Psicanálise da percepção artística. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- FREUD, S. An autobiographical study. Standard Edition. London : Hogarth, 1959. v. 20.
- GUERCHFELD, M. Enfoques sobre a relação música e psiquiatria. Em Pauta, v.1, n. 1 p. 17-21, dez. 1989.
- HACKER, F. J. On artistic production. In: Explorations in psychoanalysis. Edited by R. Londner. New York: Julian, 1953.
- LANGER, S.K. Feeling and form. New York: Charles Scribner Sons, 1953.
- NASS, M. L. The Development of creative imagination in composers. The International Review of Psycho-Analysis, n.11, p.481-92, 1984.
- NOY, P. Form creation in art: an ego psychological approach to creativity. Psychoanalytic Quaterly, v.48, n. 2, 1979.
- SESSIONS, R. The Musical experience of composer, performer, listener. Princeton: Princeton University Press, 1974.

MARCELLO GUERCHFELD - Violinista e psiquiatra; Pós-graduado pela Juilliard School, New York, USA; Professor do Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS; Professor e Coordenador do Curso de Pós-Graduação - Mestrado em Música, UFRGS.