

Pontifícia Universidade Católica
Pós-Graduação
Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura

O AMOR NA CANÇÃO “DETALHES” DE ROBERTO CARLOS

São Paulo
2013

MAYNARA DE SOUSA RUSSO

O AMOR NA CANÇÃO “DETALHES” DE ROBERTO CARLOS

Monografia apresentada Departamento Cogea –
da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência para obtenção do título em
Especialista em Semiótica Psicanalítica: Clínica
da Cultura sob orientação do Professor Doutor
Cláudio Montoto.

PUC/SP
São Paulo
2013

AGRADECIMENTOS

Ao orientador Cláudio César Montoto, que me ajudou a perceber que era possível me fazendo ver que o caminho do tema que escolhi está apenas começando nessa monografia.

Aos professores Lucia Santaella, Winfred Nöth, Fani Hisgail, Oscar Cesarotto, Clóvis Pereira dos Santos, Eduardo Furtado Leite, João Fantini e Luis Esteban Dominguez por compartilharem seus conhecimentos.

Aos amigos e familiares por todo apoio, por compreenderem a ausência recorrente e não me abandonarem.

Aos meus pais que estiveram comigo sabendo que eu estava pensando em outra coisa e compreenderam que os momentos anteriormente dedicados à eles foram momentaneamente direcionados para a monografia.

E ao namorado, que além de compartilhar o saber musical, ficou ao meu lado mesmo após vários finais de semana sozinho.

DEDICATÓRIA

Às minhas avós.

RESUMO

RUSSO, Maynara de Sousa. **Análise do Amor na Canção “Detalhes de Roberto Carlos**. São Paulo, 2013. Monografia (Pós Graduação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

O objetivo dessa monografia foi provocar reflexão acerca da música, à luz dos conceitos psicanalíticos e semióticos. Buscar mostrar através de conceitos psicanalíticos como cada estrutura neurótica comporta-se em relação ao seu desejo para que seja possível entender posteriormente como cada perfil neurótico se compreende no amor.

Considerando o objeto de estudo, a canção “Detalhes”, que trata de um relacionamento encerrado, foi importante entender como o sujeito lida com a perda, para entender se o eu-lírico da canção passava por um momento de luto ou de melancolia.

A canção foi analisada com base em teorias semióticas considerando conteúdo da letra e componentes musicais (harmonia, melodia e ritmo) que somente constroem sentido à canção juntas.

PALAVRAS-CHAVE: Desejo – Música – Psicanálise – Semiótica – Detalhes – Letra – Melodia.

SUMÁRIO

Introdução.....	Pg 5
Capítulo I – O Desejo.....	Pg 6
1.1. O Desejo em Freud.....	Pg 7
1.2. O Desejo em Lacan.....	Pg 9
1.2.1. A Estrutura em Lacan.....	Pg 9
1.2.2. Lacan, o Desejo e a Filosofia.....	Pg 10
1.2.3. A Estrutura do Desejo.....	Pg 13
1.3. A Neurose e Suas Ramificações.....	Pg 15
1.3.1. A Neurose Obsessiva.....	Pg 17
1.3.2. A Neurose Histórica.....	Pg 19
1.4. O Processo de Luto do Neurótico.....	Pg 23
Capítulo II – O Amor.....	Pg 27
2.1 O Amor na Psicanálise.....	Pg 33
Capítulo III – A Música.....	Pg 38
3.1. A Música Como Linguagem.....	Pg 41
3.2. A Semiótica da Música.....	Pg 43
Capítulo IV – Análise de Caso: O Amor na Canção “Detalhes” de Roberto Carlos.....	Pg 50
4.1. Análise da Letra.....	Pg 51
4.2. Análise da Música.....	Pg 56
4.2.1. A Harmonia.....	Pg 56
4.2.2. A Melodia.....	Pg 61
4.2.3. O Ritmo.....	Pg 65
Conclusão.....	Pg67
Referências.....	Pg 68

INTRODUÇÃO

Essa monografia nasce do interesse de compreender a construção de sentido em uma canção. A canção escolhida foi “Detalhes”, sucesso na voz de Roberto Carlos, cantor popular brasileiro.

Para que fosse possível essa análise, passou-se pelas teorias psicanalíticas e semióticas de forma combinada para se ter uma visão geral da canção. Iniciou-se o estudo a partir do conceito de desejo na visão de dois grandes psicanalistas, Freud, considerado pai da psicanálise, e Lacan, que veio depois e ajustou alguns pontos que Freud havia deixado em aberto.

Após o entendimento do conceito de desejo, passou-se ao entendimento das principais estruturas psíquicas existentes na psicanálise: neurose, psicose e perversão. Aprofundou-se apenas o conceito de neurose e suas ramificações, com o objetivo de se compreender como cada estrutura neurótica lida com o seu desejo.

Considerando o objeto de estudo final, a canção “Detalhes”, que trata de um término de relacionamento, foi necessário entender como o neurótico lida com a perda, para isso estudou-se o processo de luto.

Ainda com base na canção, que apesar de ser sobre um término, é uma canção de amor, também se buscou conhecer as vertentes do amor e como a psicanálise entende esse conceito.

Sendo o objeto de estudo uma canção, foi preciso entender o que é música, se ela é ou não uma linguagem e como seria possível analisa-la. Entra então a teoria semiótica pierciana, que apesar de ser a principal, é demasiada abrangente para a análise de canções. Buscou-se outras teorias, uma intermediária, baseada na semiótica pierciana e também outra teoria semiótica não baseada nos estudos de Pierce.

A análise final da canção foi feita em partes, primeiro a letra, para se compreender o conteúdo poético, o que o eu-lírico queria transmitir, depois a música, considerando seus três principais elementos: harmonia, melodia e ritmo. Foi necessário analisar parte a parte para se conseguir ter uma visão geral e única da canção, pois somente com ambos os componentes juntos: letra e música, se constrói seu sentido.

CAPÍTULO I

O Desejo

Desejo é um termo, segundo o Dicionário de Psicanálise de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998),

“empregado em filosofia, psicanálise e psicologia para designar, ao mesmo tempo, a propensão, o anseio, a necessidade, a cobiça ou o apetite, isto é, qualquer forma de movimento em direção a um objeto cuja atração espiritual ou sexual é sentida pela alma e pelo corpo”.

Para a psicanálise o desejo é o que constitui nos seres humanos o primeiro passo em direção a constituição do sujeito do inconsciente, pois é a busca de um objeto para aplacar a falta que lhes é inerente que os move. A força motriz desse movimento é a pulsão, *Trieb* em alemão. No alemão são três as palavras para noção de desejo que temos no português: *Begierde*, que se relaciona as noções de apetite, tendência pelas quais se expressa a relação da consciência com o eu; *Lust*, que traduz a ideia de paixão ou pendor e *Trieb*, que é a impulsão, pulsão.

A escolha da palavra *Trieb* pela psicanálise não foi arbitrária. Ela teve o objetivo de se distanciar da ideia de instinto e tendência, evitando qualquer tipo de confusão com os outros termos. Isso porque os seres humanos não são seres instintivos como os outros animais. Não é o instinto que nos faz levantar todos os dias, mas sim a pulsão, que é a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem.

Voltando à constituição do ser como sujeito, a condição básica do ser humano é ser um ser faltante, que busca a satisfação do seu desejo, a completude. Por esse motivo, o desejo é o motor que faz com que ele se movimente.

Essa procura, de satisfazer o desejo, é um investimento libidinal que só busca aquilo que não tem, tentando se satisfazer não necessariamente com o mesmo objeto sempre. Ele se move num eixo metonímico, podendo encontrar objetos que causem prazer no consciente e ao mesmo tempo, dor no inconsciente, e vice e versa, pois o sujeito é também um ser paradoxal.

Ao mesmo tempo em que o sujeito busca a satisfação do seu desejo, tem medo dele, pois, uma vez que o desejo é o que o move, se esse for satisfeito, o sujeito perde seu objetivo, podendo achar que seria extinto junto com a extinção do desejo.

Em resumo, desejo em psicanálise não trata de algo a ser realizado, mas sim de uma falta. Por ser o sujeito um ser faltante, ele passará a vida buscando o objeto que acredita que realizará seu desejo, porém é importante pontuar que o desejo é um substituto para a falta original.

1.1 O desejo em Freud

“Em Sigmund Freud, essa idéia é empregada no contexto de uma teoria do inconsciente para designar, ao mesmo tempo, a propensão e a realização da propensão. Nesse sentido, o desejo é a realização de um anseio ou voto (*Wunsch*) inconsciente. Segundo essa formulação freudiana clássica, empregam-se como sinônimas de desejo as palavras alemãs *Wunscherfüllung* e *Wunschbefriedigung* e a expressão inglesa *wish fulfillment* (desejo no sentido da realização ou satisfação de um anseio inconsciente).”

(ROUDINESCO-PLON, 1998)

Um dos pontos principais da conceituação de desejo em Freud (1856 – 1939) é a distância desse conceito do conceito de necessidade, sendo essa última ligada ao instinto, força motriz dos animais. A necessidade na visão de Freud, “encontra sua satisfação em objetos adequados, como o alimento, ao passo que o

desejo está ligado a traços mnêmicos, a lembranças”. (ROUDINESCO-PLON, 1998).

Em 1895, Freud escreve o artigo ‘Projeto para uma psicologia científica’, onde vemos uma primeira formulação do conceito de desejo, os “estados do desejo”, que são entendidos como resíduos de dois tipos de experiência, as experiências de satisfação e as experiências de dor.

Na obra, Freud coloca que o aparelho psíquico tinha como função primordial manter o menor nível de excitação possível em seu interior, o que era uma tarefa árdua uma vez que essa excitação teria forças tanto internas quanto externas como alimento.

O raciocínio de Freud acontece a partir da criança, que em seu início de vida é incapaz de conseguir realizar a descarga de energia sozinha, necessitando da ajuda de um outro, em geral um adulto cuidador, para conseguí-la.

A intervenção desse adulto ajuda a criar um caminho entre o estado de incômodo sentido e o objeto que ajudou na descarga. Estaria assim, inscrita a experiência de satisfação no indivíduo, sendo, a experiência da dor, o fenômeno produzido quando o sistema nervoso não conseguisse realizar de forma satisfatória essa descarga.

Embora esse artigo tenha sido um dos únicos em que Freud fala sobre o desejo como termo específico, ele o abandona e amplia seu conceito.

Já em ‘A Interpretação dos Sonhos’ (1900), Freud mostra esse conceito já num aspecto maior, como força impulsora do psíquico do indivíduo. Outro ponto de avanço é a pluralidade dos desejos, mantendo sua natureza de serem estabelecidos num ponto primevo da vida do sujeito e jamais abandonados em sua vida adulta.

Posteriormente, em 'Além do Princípio do Prazer' (1920), Freud já abandona a teoria de experiência de satisfação e experiência de dor para os princípios de prazer e desprazer, sendo esses os mecanismos responsáveis pela evitação do desprazer e busca da satisfação do desejo.

Em resumo, podemos dizer que para Freud, o desejo é a incessante busca do ser humano da sensação da primeira vivência de satisfação. Apesar de ser recalçado e escondido no inconsciente se mantém imortal, esperando qualquer oportunidade de se fazer presente.

Para que o desejo consiga aparecer, ele precisa driblar a censura do consciente, se fantasiar e é nesse momento que aparecem as formações do inconsciente: chistes, lembranças encobridoras, atos falhos e a mais rica delas, os sonhos, que seriam as realizações dos desejos disfarçadas, assim como a fantasia.

1.2 O desejo em Lacan

“O desejo do Homem é o desejo do outro”
(ZYZEK, 2010)

1.2.1 A estrutura em Lacan

Antes de falar sobre desejo, é importante apresentar o modo de pensar a psicanálise de Lacan (1901 – 1981). Ele cria três registros da psicanálise onde conseguimos encaixar os estados de constituição do sujeito: imaginário, simbólico e real.

Imaginário: é a percepção. Segundo Lúcia Santaella em 'As Três Categorias Peircianas e os Três Registros Lacanianos' (1999), “Imaginário é

basicamente o registro psíquico correspondente ao ego (ao eu) do sujeito, cujo investimento libidinal foi denominado por Freud de Narcisismo”.

Simbólico: é a concretude. Registro onde se encontra a linguagem, as leis, o significante e o grande Outro. Como explicita Santaella, “Ele é lei, estrutura regulada sem a qual não haveria cultura” (SANTAELLA, 1999)

Real: esse registro não deve ser entendido como realidade corrente. Nele está o que escapa ao imaginário e ao simbólico. Ele abrange o que não se consegue entender, o que a linguagem não define. O real é o impossível.

Lacan situa o inconsciente do sujeito no registro do simbólico, uma vez que nesse registro também está a linguagem. Ele acredita que o inconsciente deveria ser pensado como uma linguagem, com a mesma lógica estrutural. Para ele, os seres humanos já estão em algum tipo de linguagem antes mesmo de nascer, além de já terem os desejos dos pais, seus ideais do ego, projetados neles. Antes mesmo de o sujeito existir como tal já existe uma série de expectativas e cobranças em cima dele. O ser humano fala antes mesmo de saber conscientemente o que sua fala significa.

1.2.2 Lacan, o desejo e a Filosofia

O conceito de Desejo de Lacan parte da visão já estabelecida por Freud, porém sofre forte influência da filosofia de Hegel (1770 – 1831), da qual o psicanalista se aproximou a partir das aulas ministradas por Alexandre Kojève (1902 – 1968) na École des Hautes Études em Paris. As aulas de Kojève exploravam o clássico do filósofo alemão, ‘Fenomenologia do Espírito’ (1807), em que é apresentada a ciência que descreve o caminho da consciência natural em busca da auto consciência por meio de experiências, a fenomenologia.

Nas palavras de Juan Adolfo Bonaccini (2006),

“A Fenomenologia pode ser parcialmente descrita como uma teoria histórico-evolutiva dos saberes que necessariamente se manifestam na consciência natural até a consciência filosófica, sendo que estes nada mais seriam do que os diferentes tipos de teorias, os diferentes graus de conhecimento que toda consciência vai galgando até atingir a sua meta, conforme o espírito vai paulatinamente tomando consciência de si.”

Essa ciência considera que o sujeito se dá conta de sua consciência a partir de fenômenos, que são construídos por relações de ação com o objeto. O que surge neste movimento é a interrogação sobre o próprio sujeito, daí a tomada do Espírito como material para uma fenomenologia.

Esse olhar é importante para que Lacan desenvolva sua ‘Tese’ (1932), pois confirma pontos que já estava desenvolvendo, como o sujeito ativo e também a dependência desse sujeito de outro para tomar consciência de si como sendo outro, constituindo a autoconsciência por meio da constatação no não-eu, por meio da negação.

É este movimento de caráter negativo em relação ao outro que Hegel tratará por desejo. A satisfação do desejo é a assimilação do outro, seu não-ser. A partir disso, Kojève sintetiza a expressão "o desejo é o desejo do outro", deixando claro que toda relação humana é com o desejo do Outro.

Nesse momento é necessário pontuar a diferença entre o pequeno outro e o grande Outro na teoria de Lacan. O pequeno outro é o que aparece no Estádio do Espelho, o duplo, resto do processo de identificação. O grande Outro é do campo simbólico, da linguagem. Esse Outro também é castrado, caracterizando-o como ser faltante. Ele é mítico e é da ordem do significante, podendo revelar o ponto de origem do sujeito.

A tomada de contato com esta lógica (de fato uma construção original no campo da filosofia), como mencionado anteriormente, fará com que Lacan inclua a filosofia na sua construção psicanalítica. Segundo Roudinesco – Plon (1998),

“Lacan não opôs uma filosofia do desejo a uma biologia das paixões, mas utilizou um discurso filosófico para conceituar a visão freudiana, que julgou insuficiente. Assim, estabeleceu um elo entre o desejo baseado no reconhecimento (ou desejo do desejo do Outro) e o desejo inconsciente (realização no sentido freudiano).”

Com isso, ele diferenciou o desejo da necessidade mais do que fizera Freud. Para Lacan, a necessidade é uma característica pertencente à esfera biológica, estando ligada ao instinto, força motriz dos animais e podendo ser satisfeita sempre com o mesmo objeto, enquanto a pulsão, força libidinal dos sujeitos (humanos) não. Essa segunda tenta se satisfazer com diferentes objetos sucessivamente, se movimentando num eixo metonímico a qual Lacan dá o nome de cadeia de significantes.

Também com base na ideia hegeliana de reconhecimento, Lacan introduziu, entre 1953 e 1957, um terceiro termo, ao qual deu o nome de demanda. Esta é endereçada ao outro e incide sobre um objeto, isso quer dizer, é um apelo ao Outro quando se quer alguma coisa. Ela aparece na forma de pedidos: me dá algo? Onde está tal coisa?

A demanda é própria do sujeito falante, logo toda fala é uma demanda dirigida ao Outro. Na demanda não existe o objeto exclusivo, é intransitiva, fica-se exigindo na tentativa de reencontrar o objeto que completa, sendo este para sempre perdido. Considerando a visão que temos de necessidade como sendo parte da esfera biológica e inerente aos animais, os sujeitos, que são seres falantes, castrados e inseridos na cultura, não têm mais necessidades, mas sim demandas. Por isso, Lacan defende que toda demanda é demanda de amor.

Da distância entre necessidade e demanda, temos o desejo, que para Lacan, só deve ser pensado em relação ao desejo do outro “desejo pelo outro, desejo de ser desejado pelo outro, e, especialmente, desejo pelo que o outro deseja.” (ZYZEK, 2010) apontando sempre para uma falta.

1.2.3. A estrutura do Desejo

A teoria psicanalítica de Lacan tem como um dos pontos principais o significante. Ao contrário da articulação feita por Saussure (1857 – 1913), na qual ambos seriam paralelos, tal como numa folha de papel, Lacan fala num “ponto de basta”, no qual o significante detém o deslizamento da significação. Esse ponto de basta é o grande Outro. “O Outro, grafado em maiúscula, foi adotado para mostrar que a relação entre o sujeito e o grande Outro é diferente da relação com o outro recíproco e simétrico ao eu imaginário” (SANTAELLA, 1999)

O grande Outro tem papel fundamental dentro do conceito de desejo, pois é dele o olhar que o sujeito busca, é com ele que a identificação imaginária acontece. Lacan coloca a identificação imaginária como criadora da imagem de quem o sujeito gostaria de ser. Entretanto, essa identificação é dependente da identificação simbólica, ponto do qual o sujeito se observa e se julga. É essa segunda que determina a imagem final, segundo a qual o sujeito acredita que os outros o percebam.

Da relação entre a identificação imaginária e a identificação simbólica há um hiato expresso pela pergunta *Che vuoi?* (Que queres?), feita para o Outro. Tal questão marca a diferença entre o enunciado (o dito) e a enunciação (o que realmente se quer dizer com aquilo), ou seja, você me diz isto, mas o que está querendo dizer com isso? O desejo situa-se justamente acima do enunciado, segundo a diferença que comporta relativa à demanda. Assim sendo, a real pergunta é: você me pede isso, mas o que quer realmente? Nesse ponto entra em

cena a fantasia, um dos engodos vitais que tenta contornar o desejo, compensando a falta do grande prazer.

O sujeito busca um objeto para aplacar o seu desejo, que ele acredita que é a resposta para sua demanda, ou seja, o objeto que poderia completá-lo. Este é o objeto a.

“Isso é objeto a: uma entidade que não tem nenhuma consistência substancial, que em si mesma não é “nada senão confusão”, e que só adquire uma forma definida quando olhada de um ponto de vista enviesado pelos desejos e medos do sujeito – como tal, uma mera sombra do que não é (“shadow of what is not”). Objeto a é o estranho objeto que não é nada senão a inscrição do próprio objeto no campo dos objetos, sob a aparência de um borrão que só ganha forma quando parte desse campo é anamorficamente distorcida pelo desejo do sujeito.”

(ZYZEK, 2010)

De objeto em objeto, o desejo desliza como numa série interminável, numa satisfação sempre adiada e nunca atingida. Assim sendo, o desejo é aquilo que não está mais lá quando o sujeito acha que encontrou.

Segundo o psicanalista, vivemos entre o excesso (gozo) e a falta (desejo). O gozo – satisfação máxima, total do desejo – é o mais elevado grau de prazer, se possível absoluto. Por esse motivo, aproxima-se da morte, transformando a satisfação absoluta em uma instância letal.

“Para Lacan, o objetivo do tratamento psicanalítico não é o bem estar, a vida social bem sucedida ou a realização pessoal do paciente, mas levar o paciente a enfrentar as coordenadas e os impasses essenciais dos seus desejos” (ZYZEK, 2010)

O modo com o sujeito lida com o seu desejo define em qual estrutura psicanalítica ele está mais próximo:

“no obsessivo há a negação do desejo do Outro, derivando uma fantasia que acentua a impossibilidade do esvaecimento do sujeito; no histérico, o desejo é mantido pela insatisfação ao furtar-se como objeto do Outro; no perverso, a fantasia de ser o Outro para garantir o gozo predomina.”

(LACAN, 1998)

Este tema será desenvolvido no próximo subcapítulo.

1.3 A neurose e suas ramificações

A neurose é um dos principais conceitos da psicanálise e se encontra dentro de uma estrutura tripartite, ao lado da psicose, que se caracteriza como inconsciente a céu aberto, que quer dizer

“A reconstrução do inconsciente pelo sujeito como uma realidade alucinatória na qual o ele fica unicamente voltado para si mesmo, numa situação sexual auto-erótica: toma literalmente o próprio corpo (ou parte deste) como objeto de amor (sem alteridade possível)”

(ROUDINESCO-PLON, 1998)

e da perversão, caracterizada pela renegação ou desmentido da castração por parte do sujeito.

O termo ‘neurose’ como descrito no dicionário de psicanálise (1998) foi “proposto em 1769 pelo médico escocês William Cullen (1710-1790) para definir as doenças nervosas que acarretavam distúrbios da personalidade”, palavra genérica para designar o conjunto dos problemas da sensibilidade e da motricidade que não apresentavam febre nem relação com qualquer órgão. Assim nasceu a definição

moderna da neurose, que permitiu construir uma nosografia pela negativa, incluindo em seu campo o domínio das doenças para as quais a nova medicina anatomopatológica não encontrava nenhuma explicação orgânica.

Foi popularizado na França por Philippe Pinel (1745-1826) em 1785. Um século depois Jean Martin Charcot (1825 – 1893) o difundiu, fazendo da histeria uma doença funcional. “Retomado como conceito por Freud a partir de 1893, o termo é empregado para designar uma doença nervosa cujos sintomas simbolizam um conflito psíquico recalcado, de origem infantil” (ROUDINESCO-PLON, 1998).

Retomando o subcapítulo anterior, cada pilar da estrutura tripartite tem sua maneira de lidar com o desejo: o perverso é o sujeito que sabe passou pela castração, porém ele a renega. Uma frase síntese para esse sujeito poderia ser “a castração existe para o outro, mas não para mim”. No caso do psicótico, ele não passou pela castração, essa estrutura cria outra realidade alucinatória só dele. O neurótico, por outro lado, é o sujeito que passou pela castração e essa foi bem sucedida. Esse sujeito se protege do seu desejo por meio do recalque. É também o recalque que faz com que os seres humanos vivam em sociedade e é pelo tipo de recalque que é determinado qual o tipo de neurose.

“Do ponto de vista freudiano, classificam-se no registro da neurose a histeria e a neurose obsessiva, às quais é preciso acrescentar a neurose atual, que abrange a neurose de angústia e a neurastenia, e a psiconeurose, que abarca a neurose de transferência e a neurose narcísica.”

(ROUDINESCO-PLON, 1998).

Aprofundaremos nesse estudo apenas as duas principais, histeria e neurose obsessiva.

1.3.1. A Neurose Obsessiva

O quadro conhecido hoje como neurose obsessiva era considerado pela psiquiatria uma manifestação da mania e pertencia ao quadro das psicoses. Grandes psiquiatras clínicos como Pinel, J.P. Falret e Legrand du Saulle a descreviam como mania sem delírio, loucura da dúvida e patologia da dúvida, respectivamente, ora acentuando a alteração de conduta do sujeito afetado, ora sublinhando a sua alienação parcial.

Freud foi o primeiro a conferir conteúdo teórico à antiga clínica das obsessões, situando a doença no registro da neurose e também fazendo dela, frente à histeria, o segundo componente da estrutura neurótica humana. Assim retirou a neurose obsessiva do campo da psicose, subvertendo a perspectiva psiquiátrica. A ideia de Freud era: como dar conta de uma loucura (mania) que não afetava o raciocínio?

Ele iniciou o pensamento da neurose obsessiva considerando a estrutura neurótica básica, definida em 1897, em que se definiu ser uma doença nervosa ligada a um conflito psíquico inconsciente com causa sexual e com origem na infância. A teoria da sedução, que aponta causa sexual foi abandonada por Freud posteriormente, mas o ponto central, o trauma, permanece. A neurose é o resultado do mecanismo de defesa contra a angústia que o recalque desse trauma causa.

No caso da neurose obsessiva, essa experiência traumática também aconteceu, porém o indivíduo sentiu prazer e se sente culpado por ter sentido, por isso o recalque. Esse indivíduo faz de tudo para se afastar do seu desejo, pois tem medo do gozo.

Segundo Freud, os neuróticos obsessivos têm um superego excessivamente severo e rude. O eu, que é o negociador entre Id e Superego, é forçado a se submeter ao superego. Assim, esse indivíduo desenvolve uma série de mecanismos

de defesa para não entrar em contato com o seu desejo, como rituais compulsivos e repetitivos, mantendo-se ocupado.

Segundo ele, “os atos cerimoniais e obsessivos surgem, em parte, como uma proteção contra a tentação e, em parte, como proteção contra o mal esperado” (FREUD, 1907) que irá acontecer se a pessoa não fizer esses cerimoniais. Ele também afirma que a pessoa que tem uma compulsão sabe que seus atos obsessivos têm um sentido, mas não consegue compreender esse sentido.

Descreve ainda, que o neurótico obsessivo sente necessidade de incerteza ou de dúvida, afirma que “a criação da incerteza é um dos métodos utilizados pela neurose a fim de atrair o paciente para fora da realidade e isolá-lo do mundo” (FREUD, 1907). Outras características comuns do neurótico obsessivo, citadas pelo autor, são: a onipotência do pensamento, do sentimento e dos desejos (tanto bons quanto maus) e o conflito na relação de amor e ódio.

Nesse conflito, amor e ódio existem juntos, com forte grau de intensidade, dirigidos à mesma pessoa – o ódio, contudo, fica reprimido no inconsciente, podendo aparecer como sadismo. Freud afirma que “os neuróticos obsessivos têm de desenvolver uma supermoralidade a fim de proteger seu amor objetal da hostilidade que espreita por trás dele” (FREUD, 1907), pois para o autor, em uma fase bem precoce do desenvolvimento do indivíduo, o amor e ódio estavam ligados, depois os opostos se separaram e o ódio foi reprimido, e é esse sentimento reprimido que retrata a hostilidade.

Toda a dialética do momento (subjetivo) em que se situa o neurótico obsessivo seria dependente da manutenção de uma certa forma de objeto parcial. É em torno deste último que poderia instituir-se um mundo que não estaria inteiramente fadado a uma destruição intrínseca, em razão do estágio imediatamente subjacente ao equilíbrio precário a que o sujeito teria chegado.

O obsessivo é apresentado, com efeito, como sempre pronto a resvalar para a destruição do mundo, uma vez que, na perspectiva em que se expressa o autor, pensa-se também em termos de relação do sujeito com seu ambiente. É através da

manutenção do objeto parcial que o sujeito evitaria resvalar para psicose sempre ameaçadora. Isso, com toda certeza, é considerado pelo autor como a própria base do problema.

Lacan aprimora a interpretação de neurose obsessiva descrita por Freud. Para ele

“O obsessivo, digamos, tal como a histérica, necessita de um desejo insatisfeito, isso é, de um desejo para além de uma demanda. O obsessivo resolve a questão do esvaecimento de seu desejo fazendo dele um desejo proibido. Faz com que ele seja sustentado pelo Outro, precisamente pela proibição do Outro. Não obstante, essa maneira de fazer o desejo ser sustentado pelo Outro é ambígua, porque um desejo proibido nem por isso significa um desejo sufocado. A proibição está ali para sustentar o desejo, mas, para que ele se sustente, é preciso que se apresente.”

(LACAN, 1998. Pg. 427/428)

1.3.2. A Neurose Histórica

O termo histeria teve várias conceituações ao longo do tempo, tendo sido, no seu início, sempre ligada apenas às mulheres. Foi interpretada desde uma doença de origem uterina que afetava o corpo inteiro no tempo de Hipócrates (460 a.C – 377 a.C), considerado pai da medicina, até a possessão demoníaca, que resultou na morte de centenas de mulheres por caça às bruxas, na época do renascimento.

O médico alemão Jean Wier (1515 – 1588) foi o primeiro a tentar assumir a defesa das histéricas, colocando que essas deveriam ser consideradas doentes mentais, opondo-se ao poder da igreja no século XVI. O autor acabou sendo mal visto e identificado também como carregador da marca do demônio, por pouco escapando da pena as quais as histéricas da época eram submetidas.

Foi no século XVIII que a histeria ganhou contornos científicos, por meio da teoria de Franz Anton Mesmer (1734- 1815), que sustentava que as doenças nervosas tinham como origem um desequilíbrio na distribuição de um “fluido universal”. Entretanto, Phelippe Pinel foi quem conseguiu colocar fim às teses demonológicas de vez, fazendo com que os indivíduos que sofressem perturbações fossem tratados como doentes.

Jean Martin Charcot, médico e neurologista francês, que “devolveu dignidade à histeria. Não somente abandonou a tese da presunção uterina, a ponto de se recusar a levar oficialmente em conta a etiologia sexual, como também, fazendo da doença uma neurose, libertou as histéricas da suspeita de simulação” (ROUDINESCO-PLON, 1998).

Para Charcot, a histeria tinha gênese em um trauma e ele utilizava a hipnose, método cunhado por James Braid (1795 – 1860) em 1843, nas “loucas” do povo, num palco do *Salpêtière*, para fabricar experimentalmente sintomas histéricos, a fim de suprimi-los de imediato e demonstrar o caráter neurótico da doença. Ele foi acusado na época de fazer isso sem intenção de curar as tratadas, apenas para confirmar sua teoria.

“Entre uma cidade e outra, a histeria do fim de século fez estremecer o corpo das europeias, sintoma de uma rebelião sexual que serviu de motor para sua emancipação política: “A histeria não é *uma* doença”, sublinhou Gladys Swain, “mas a doença em estado puro, aquela que não é nada em si, mas é passível de assumir a forma de todas as demais. É mais *estado* do que acidente: o que torna a mulher doente por essência.”

(ROUDINESCO-PLON, 1998)

É nesse momento que Freud vai a Paris para acompanhar as demonstrações de Charcot, a quem considerava um mestre. Entretanto, ele se aproxima também da Escola de Nancy, de Hippolyte Bernheim (1840 – 1919), que tinha uma tradição terapêutica em que o bem-estar dos enfermos preponderava sobre todo o resto. Foi a partir desses estudos que Freud moldou um novo conceito

de histeria, considerando o trauma que Charcot implementou como trauma sexual, advindo de uma real experiência sexual traumática na infância.

Freud escreve entre 1893 e 1895, junto Josef Breuer (1842 – 1925), a obra ‘Estudos sobre a histeria’ na qual ambos descrevem suas ideias sobre a doença e relatam o caso de Anna O., paciente de Breuer. Esse caso é considerado o marco inicial da psicanálise.

Essa paciente começa a apresentar fortes sintomas corporais devido a sua intensa rotina de cuidados ao pai. Breuer conta a Freud como utilizou a hipnose para que Anna conseguisse entrar em contato com esse sintoma e por meio da fala conseguisse aliviá-los. Entretanto, ele se limita a descrever os sintomas da paciente, enquanto nos próximos casos que Freud analisa sozinho, há um esforço investigativo que ultrapassa a simples eliminação dos sintomas, indo em a busca de suas causas.

É também a partir dessa obra que Freud consegue forjar um novo conceito de inconsciente, pois ele acredita que o trauma da infância, ideia mantida da época em que trabalhou com Chacot, teria sido isolado do circuito consciente de ideias. A esse isolamento das ideias ele deu o nome de recalçamento, e o lugar onde estas estariam escondidas seria uma espécie de segunda consciência, o inconsciente.

Posteriormente, em 1900 Freud publica sozinho ‘A Interpretação dos sonhos’, quando substitui a teoria da sedução (trauma sexual) pela noção de fantasia.

“Em seguida, a teorização da sexualidade infantil permitiu a Freud identificar o conflito “nuclear” da neurose histérica (a impossibilidade de o sujeito liquidar o complexo de Édipo e evitar a angústia de castração, que o leva a rejeitar a sexualidade): “Considero histérica, sem hesitação”, declarou Freud a propósito de Dora, “qualquer pessoa em quem uma oportunidade de excitação sexual provoque, sobretudo e exclusivamente, uma sensação de asco, quer essa pessoa apresente ou não sintomas somáticos.” A elaboração desses diversos temas pode ser apreendida na maneira como Freud redigiu, em janeiro de 1901, o relato da análise conduzida com Ida Bauer. Sob o pseudônimo de Dora, essa jovem iria tornar-se o caso princeps da histeria, na concepção freudiana chegada a sua maturidade.

Em seguida, a teorização da sexualidade infantil permitiu a Freud identificar o conflito “nuclear” da neurose histérica é a impossibilidade de o sujeito liquidar o complexo de Édipo e evitar a angústia de castração.”

(ROUDINESCO – PLON, 1998. Pg. 337 a 341)

É importante destacar que foi por meio do tratamento das histéricas que Freud propôs o tratamento de cura pela fala, moldando o método psicanalítico.

Lacan parte da análise do caso de Dora, em ‘Um Caso de Histeria’ (1901 – 1905), fazendo importantes correções à análise de Freud para criar seu conceito de histeria. Para ele, o que levou Freud ao fracasso nesse caso (Dora abandona a análise antes de sua conclusão), foi o de começar pela questão do objeto, pensando o que desejava Dora e não de quem desejava em Dora, que tinha como eu ideal, uma imagem masculina.

Após algum tempo, Lacan conclui que a questão da histérica de Dora é interrogar o que é a mulher. Lacan introduz, então, a partir do estudo do texto de Freud ‘Algumas Consequências Psíquicas a Respeito da Diferença Anatômica entre os Sexos’ (1925), o eu no neurótico como sendo o resultado do cruzamento das dimensões simbólica e imaginária. Enquanto a primeira depende do significante, dimensão responsável pela ordenação do sujeito, a segunda baseia-se

na Gestalt fálica, em que, no caso da mulher, é colocada como uma ausência. Assim, a menina toma emprestado um desvio através da identificação com o pai, seguindo durante um tempo os mesmos caminhos do menino.

Dessa ideia surge o início da teoria do Falo de Lacan, que prevê uma prevalência da identificação imaginária ao pai, tanto na menina quanto menino. “Este falo é colocado aí no seu valor significante, simbólico. Para Dora, é sua identificação ao homem portador de pênis que lhe serve de instrumento imaginário para apreender o que ela não chega a simbolizar, o que seria uma mulher.” (LAZNIK, 2008) Por esse motivo Lacan pontua que a questão de Dora é com a Senhora K.

Depois de já ter construído sua concepção de desejo, Lacan percebe que a questão de Dora com a Senhora K não era que ela sabia o que era ser mulher, mas sim uma vez que o desejo é o desejo do Outro, a Sra. K era o desejo de Dora, na medida em que ela é o desejo do pai.

Seguindo a teoria do desejo elaborada por Lacan, a forma que o sujeito tem de sustentar seu desejo frente o desejo do outro é não se aproximando demais dele. No caso da histeria, o próprio sujeito se coloca na função de ser obstáculo, aquela que não quer. Nas situações tramadas por ela, seu gozo consiste em impedir a realização do desejo, mantê-lo sempre insatisfeito.

1.4 O processo de luto do neurótico

Em ‘Luto e melancolia’ (1917/1988), Freud descreve “o luto, de modo geral, é a reação a perda de um ente querido, a perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante”. A obra representou um primeiro passo no estudo do luto do ponto de vista psicológico. Apesar disso, a luz está mais no entendimento da melancolia do que no processo de luto.

O autor coloca que as relações estabelecidas por um indivíduo são relações entre seu ego e um objeto externo. Considerando a estrutura psicanalítica estabelecida por Lacan, podemos chamar essa relação de identificação imaginária. Nessas relações o ego investe energia (libido) no objeto, sendo que o índice que determina a intensidade desse investimento é o grau de identificação. Relações próximas como núcleo familiar o investimento libidinal é grande.

Quando uma pessoa falece, é preciso que o ego retire a libido investida daquele objeto que já não existe mais. Isso, no entanto, não se dá imediatamente após o fim, já que há apego pelo objeto perdido. O desinvestimento nesse caso acontece aos poucos.

“O teste da realidade revelou que o objeto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto. Essa exigência provoca uma oposição compreensível - é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal.”

(FREUD, 1917)

Vários outros estudiosos mergulharam no tema do luto, embora o apresentando de maneira sistemática, com etapas pelas quais pessoas enlutadas passam até conseguirem recuperar seu investimento libidinal. Um desses teóricos foi John Bowlby (1907 – 1990), psicólogo inglês que desenvolveu algumas teorias como a de ‘Separação – Apego e Perda’.

Ele propõe a existência de quatro fases que o sujeito passa no processo de luto, que apesar de geralmente seguirem uma ordem definida, às vezes ela pode variar e até acontecer uma alternância entre elas:

1. Choque: essa fase acontece logo na sequência da perda. É o momento da negação, em que o sujeito tem dificuldade para acreditar que aquilo está acontecendo e pode vir acompanhada de manifestações de desespero, pânico ou raiva.

2. Anseio e busca do objeto perdido: nesse momento existe a ilusão de que talvez tudo não tenha passado de um pesadelo. Duas sensações opostas se alternam nessa fase. O sofrimento pela já percepção da realidade e por outro lado, a dificuldade em acreditar que tudo aquilo aconteceu.

3. Desorganização e desespero: essa fase é um dos períodos mais críticos do processo, podendo levar o enlutado a pensar que nada mais tem valor. Um sentimento comum é que não se conseguirá superar a perda do outro e seguir em frente.

4. Reorganização: na última fase, que frequentemente pode ser alternada com a anterior, o indivíduo já consegue aceitar o fato da perda como irreversível. Este é um momento doloroso, mas essencial, pois se desiste da expectativa de reaver o que foi perdido podendo redirecionar seu investimento libidinal para outras coisas.

Apesar do processo de luto ser constantemente relacionado à morte, não é um processo pelo qual o ser humano deve passar apenas quando alguém morre, mas também quando se acaba um relacionamento ou se perde algo que tinha valor relevante na vida da pessoa.

É um processo muito importante, pois só por meio do luto é possível descobrir o que se perdeu. A partir do entendimento do qual papel que o que foi perdido ocupava na vida da pessoa, é possível o retorno da energia dispensada para o próprio sujeito. “No luto, se necessita de tempo para que o domínio do teste da realidade seja levado a efeito em detalhe, e que, uma vez realizado esse trabalho, o ego consegue libertar sua libido do objeto perdido” (FREUD, 1917)

Ao longo do processo, a libido investida no objeto que não existe mais vai sendo dirigida para outros fins, que podem ser novos interesses, novas atividades

e novas relações. Freud considera que o trabalho do luto está concluído quando a libido antes dirigida ao objeto perdido foi redistribuída.

Para Freud, pessoas enlutadas têm algumas características marcantes: o desânimo profundo e penoso, a perda de interesse pelo mundo externo e da capacidade de amar e a redução de suas atividades ao mínimo necessário. Não existe um tempo determinado para que o processo de luto se conclua, ele varia de pessoa para pessoa. Entretanto, em alguns casos o luto se torna patológico, o que Freud classificou como transformação em melancolia.

A melancolia, que hoje poderia ser classificada como depressão, nem sempre tem origem no luto. Embora tenham características muito semelhantes, a diferença fundamental é que na melancolia acontece uma importante perturbação da autoestima. O eu ideal do sujeito é abalado.

“Não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente receber o que perdeu. Isso realmente, talvez ocorra dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem a sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda.”

(FREUD, 1917)

Em resumo, o luto é a perda do outro. Melancolia é a perda que se reflete no outro, mas que na verdade é a perda de si. Ao perder o objeto o sujeito se perde junto e se pune por isso. “No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio, na melancolia, é o próprio ego” (FREUD, 1917)

CAPÍTULO II

O amor

Muitos são os pensadores que se debruçaram em cima desse tema desde a antiguidade. Entretanto, como expõe o psicanalista Claudio Cesar Montoto, nas primeiras páginas de seu livro 'Ou o Amor Não Existe ou É um Inevitável Equívoco' (2005) , não evoluímos muito no aprofundamento do tema amor.

É importante ressaltar que não existe apenas um tipo de amor. Quando se fala o termo “amor” vem à mente de cada um uma coisa diferente. Não é apenas o amor romântico, frequentemente presente nos contos de fadas que existe, variações de amor engrossam a lista de tipos estudados desse tema. São três os tipos clássicos de amor: Ágape, Philia e Eros, todas palavras gregas que sinônimas de amor. Para essa monografia a versão mais importante deles é o amor de Eros, porém passaremos rapidamente pelos outros para uma visão geral.

Tomás de Aquino (1225 – 1274), filósofo e teólogo do século XIII coloca que o amor é a ausência de movimento, isso porque ele concorda com a visão de desejo exposta anteriormente neste trabalho, que desejo é movimento. Ele propõe que o desejo é o motor que faz com que nos movimentemos, pois só se deseja aquilo que não se tem, contudo, para o filósofo, quem encontra o amor, encontra a completude, por isso não se deseja mais e o movimento para. Será colocado mais a frente a visão da psicanálise sobre o amor, que não é exatamente da mesma maneira.

Ágape, uma das três palavras gregas utilizadas para descrever Amor, geralmente, refere-se a um amor puro, ideal sem a atração física existente no Eros. Ele também foi traduzido como "o amor da alma". Santo Agostinho (345 d.C – 430 d.c) e São Tomás de Aquino foram dois dos filósofos teólogos que dissertaram sobre o tema.

A palavra foi usada de maneiras diferentes por uma variedade de fontes contemporâneas e antigas, incluindo os escritores da Bíblia. Os escritores Cristãos descreveram geralmente o ágape, como exposto por Jesus, como uma expressão do amor que é incondicional e voluntário, isto é, não discrimina, não tem nenhuma pré-condição, e é algo que se decide fazer voluntariamente. É um amor altruísta e incondicional, que propõe que o sujeito ame o outro até que desapareça.

Já o amor de Filia é trabalhado na obra escrita em 355 a.C, 'Ética a Nicômano', composta por 10 volumes e uma das principais obras de Aristóteles (384 a.C – 322 a.C). Na obra, o autor expõe sua concepção de ética, que, segundo ele, tem a finalidade suprema buscar a felicidade do ser humano por meio de uma vida virtuosa. O livro VIII é dedicado a aprofundar-se no tema filia, que pode ser entendido como amizade.

Para Aristóteles, o amor de filia não nasce a partir do desejo nem vem de graça. Ele surge por meio de uma empatia, identificação, proximidade e as vezes implica em mais do que simplesmente gostar. A noção de filia deve ser mútua, e exclui assim relacionamentos com objetos inanimados, embora seja possível com animais, tais como animais de estimação.

O filósofo define que nesse tipo de amor é preciso querer para o outro o que se pensa de bom na visão do outro, e não na nossa. Dessa forma, é preciso também estar disposto a fazer essas coisas boas pelo outro. Ele coloca o amor de filia como um meio necessário para se atingir a felicidade.

Aristóteles discute que há três tipos de filia:

- **Filia baseada na vantagem mútua:** Aqui as pessoas são amigas por causa de sua utilidade ou por causa de algum bem que recebem um do outro, mas não amam um ao outro por quem são apenas.

- **Filia baseada no prazer mútuo:** Nesse tipo as pessoas amam, são amigas, por causa do prazer causado mutuamente. Não se ama por causa do caráter, mas porque se consideram agradáveis.
- **Filia baseada na admiração mútua:** Essa é a amizade perfeita. Ela existe entre os homens que são bons e semelhantes na virtude, pois tais pessoas desejam o bem um ao outro de modo idêntico, e são bons em si mesmos. Uma amizade desta espécie exige tempo e intimidade para que as duas partes adquiram experiência recíproca e se tornem íntimas, e isso custa muito esforço.

Os tipos de filia podem se sobrepor, não sendo exclusivos. O último, baseado na admiração mútua, segundo o autor, é o melhor deles. Isso porque acontece a partir da essência da outra pessoa e não simplesmente por algo que ela entrega, como prazer ou utilidade. Esse é também a filia mais durável, pois nas outras, se o outro parar de ser agradável ou útil, o sujeito pode parar de amá-lo.

O terceiro tipo de amor clássico, o Eros será trabalhado com base na visão de Platão (427 a.C – 347 a.C) na obra 'O Banquete'. O livro foi escrito por volta de 380 a.C. e constitui-se basicamente de uma série de discursos durante uma festa na casa de Agaton, poeta trágico ateniense, sobre a natureza e as qualidades do amor.

O primeiro a discursar sobre o assunto é Fedro, que correndo à autoridade de Hesíodo, dirá que o Amor é dos deuses mais antigos, que sequer possui genitores e que é, para nós, a causa dos maiores bens, pois sem ele, não há como se produzir grandes e belas obras. Para ele, o Amor deve dirigir a vida de todos os homens que quiserem vivê-la nobremente. Ele os torna corajosos, é fonte de heroísmo e inspiração da moral. Fedro encerra com o pensamento que os que amam e são correspondidos são afortunados. E amar, é ainda mais divino que ser amado.

Pausânias entra na sequência afirmando que há mais de um Eros. Ele subdivide, sem excluir, e hierarquiza da seguinte forma: Afrodite Urânia, mais velha, associada ao eterno, imortal e Afrodite Pandêmia relacionada ao transitório, mortal. Após, segue Eriximaco: segundo ele, o amor não exerce influência apenas nas almas, mas dá, ainda, harmonia ao corpo.

O próximo a discursar é Aristófanes, que começa seu discurso advertindo que sua forma de discursar será diferente. Ele inicia com uma denúncia da insensibilidade dos homens para com o poder miraculoso de Eros, e sua consequente impiedade para com um deus tão amigo. Para conhecer esse poder, ele diz que é preciso antes conhecer a história da natureza humana e, dito isto, passa a narrar o mito da nossa unidade primitiva, o mito do andrógino.

“Aristófanes dizia que originalmente os sexos dos humanos eram três. O masculino, o feminino e o andrógino, que possuía ambos. Cada indivíduo era formado por um duplo, isto é, o masculino por duas partes masculinas, o feminino, por duas partes femininas e o andrógino por uma parte masculina e outra feminina. Estes últimos eram os seres mais evoluídos, fortes e altivos. Por isso os deuses estavam muito incomodados com a soberba desses seres, que eram muito rápidos, até que acharam uma solução: os dividiram em dois (...) a partir do momento que foram divididos pela metade, passaram a vida toda tentando achar sua outra metade (...) o desejo de se encontrarem e serem um só outra vez – nos diz Platão – é o que se chama de amor”.

(MONTOTO, 2005. Pg 11 /12)

Para Aristófanes, o amor é essa busca constante e incansável por sua outra metade a fim de se restabelecer o original e primitivo todo. Não se trata somente de união sexual, mas de algo que a alma de um quer da alma do outro.

O penúltimo a discursar foi Agaton. Ao contrário dos que o precederam, Agaton não se propõe enaltecer os benefícios que Eros faz ao homem, mas sim

cantar o próprio deus e a sua essência. Ele retoma a ideia dos benefícios do Amor expostos no início por Fedro, e diz que esses benefícios são decorrentes de sua própria natureza, pois declara que o amor é o mais feliz dos deuses porque é o mais belo, e é o mais belo porque é o mais jovem, além de ser também o mais justo, temperante, corajoso e sábio.

Sócrates é o último e ele fala que, sendo o Amor, amor de algo, esse algo é por ele certamente desejado. Mas este objeto do amor só pode ser desejado quando lhe falta e não quando o possui, pois ninguém deseja aquilo que já tem. O filósofo conta então da sua interação com Sacerdotisa Diotima sobre esse assunto. Coloca que ela lhe explica que o Amor nem um deus é, pois todos os deuses, perfeitos, são felizes e belos, já possuem o que é belo e bom.

“No Banquete de Platão, a profetisa Diotima de Mantinéia ressaltou para Sócrates, com a sincera aprovação deste, que “o amor não se dirige ao belo, como você pensa; dirige-se à geração e ao nascimento no belo”. Amar é querer “gerar e procriar”, e assim o amante “busca e se ocupa em encontrar a coisa bela na qual possa gerar”. Em outras palavras, não é ansiando por coisas prontas, completas e concluídas que o amor encontra o seu significado, mas no estímulo a participar da gênese dessas coisas. O amor é afim à transcendência; não é senão outro nome para o impulso criativo e como tal carregado de riscos, pois o fim de uma criação nunca é certo.”

(BAUMAN, 2004. pg 11)

Aqui, na fala de Sócrates, Platão coloca seu apontamento crucial sobre o conceito de amor, onde, o que se ama é somente aquilo que não se tem. E se alguém ama a si mesmo, ama o que não é. O objeto do amor sempre está ausente, mas sempre é solicitado.

Outros autores mais contemporâneos estudaram o amor de Eros, como Jean-Paul Sartre (1905 – 1980), filósofo, escritor e crítico francês. Em seu livro ‘O

Ser e o Nada', lançado em 1943, ele expressa que a união com o outro é irrealizável, isso porque, caso acontecesse, implicaria no desaparecimento do outro. Para ele, o amor é um conflito incurável.

Além dele, um grande outro expoente do século XX a falar sobre amor foi Zygmunt Bauman (1925 -), sociólogo polonês que escreveu sobre a modernidade e como ela afeta o ser humano. No livro 'Amor Líquido' (2004), ele expõe a fragilidade dos laços humanos atualmente. A rapidez pelos quais podem ser substituídos.

“A súbita abundância e a evidente disponibilidade das “experiências amorosas” podem alimentar (e de fato alimentam) a convicção de que amar (apaixonar-se, instigar o amor) é uma habilidade que se pode adquirir, e que o domínio dessa habilidade aumenta com a prática e a assiduidade do exercício. Pode-se até acreditar (e frequentemente se acredita) que as habilidades do fazer amor tendem a crescer com o acúmulo de experiências que o próximo amor será uma experiência ainda mais estimulante do que a que estamos vivendo atualmente, embora não tão emocionante ou excitante quanto a que virá depois.”

(BAUMAN, 2004. pg 10/11)

Na sociedade moderna, o consumismo é muito grande e as pessoas compram não por desejo ou necessidade, mas por impulso. Não pensa mais na qualidade, mas sim na quantidade, inclusive considerando relacionamentos humanos.

Segundo ele, temos hoje um amor criado pela sociedade atual, a qual ele chama de modernidade líquida, para tirar-lhes a responsabilidade de relacionamentos sérios e duradouros, já que nada permanece nesta sociedade, o amor não tem mais o mesmo significado, foi alterado para ser algo flexível, totalmente diferente da interpretação que se tinha antigamente, de durabilidade e perenidade.

Amor líquido é um amor “até segundo aviso”, o amor sendo encarado com a mesma visão de mercado capitalista, de manter os bens de consumo enquanto eles nos trouxerem satisfação e substituí-los por outros que prometerem ainda mais satisfação.

São várias vertentes do amor possíveis de serem abordadas, porém como mencionado anteriormente a mais relevante para esse trabalho é o amor de Eros. Considerando o que foi visto nesse tipo de amor, talvez o ponto mais significativo na narrativa de ‘O Banquete’ seja o fato de que o amor nasce de um corte, de uma falta, ponto que têm relação com a visão psicanalítica do amor, como veremos a seguir.

3.1 O amor na psicanálise

Na psicanálise o amor se articula com o desejo. Ele é uma invenção que tem como finalidade suprir uma falta (FERREIRA, 2004).Contudo, como exposto anteriormente, a falta faz parte da constituição do sujeito, não podendo ser preenchida sem que haja um interrompimento do desejo.

Apesar do saber psicanalítico, da falta não poder ser preenchida pelo amor, as pessoas buscam a partir de essa invenção atingir a tão esperada completude. Lacan, em sua análise do amor coloca que amar é dar aquilo que não se tem para aquele que não quer. Mas por quê?

Com essa afirmação o psicanalista quer dizer que ambas as pessoas envolvidas numa relação amorosa buscam no outro a completude, porém nenhum deles tem isso para dar, apesar de ser o que ambos procurem. Assim sendo, se o amor é a busca pela completude, está fadado ao fracasso, gerando assim a garantia do mecanismo da angústia.

A mecânica amorosa, segundo Nadiá P. Ferreira, reforça a visão de Lacan sobre o amor. Para ela,

“Amar coloca em cena dois lugares: sujeito (amante) e o objeto (amado). Aquele sobre o qual se abate a experiência de que alguma coisa falta, mesmo não sabendo o que é, ocupa o lugar de amante. Aquele que, mesmo não sabendo o que tem, sabe que tem alguma coisa que o torna especial, ocupa o lugar de amado. O paradoxo do amor reside no fato de que o que falta ao amante é precisamente o que o amado também não tem.”

(FERREIRA, 2004, Pg 8)

A escolha do objeto de amor em que o sujeito investirá sua libido pode ser feita de duas formas: o sujeito ama porque o outro é como ele, ama o que tem de seu no outro (escolha narcisista, vinculado ao ego ideal), ou ama porque o outro é tudo que ele não é, como um separado (escolha de alteridade, vinculado ao ideal do ego).

Na escolha narcisista, por ser feita com base no ego ideal, o objeto de amor é idealizado, isso é, o sujeito cria uma fantasia de que o outro é como ele imagina facilitando o processo de paixão. Em ‘Ou o Amor Não Existe ou é um Inevitável Equívoco’ (2005), Claudio César Montoto pontua

“É muito provável que quando declaramos estar amando, estejamos atrelados a um ser que não é real, que está modificado por nosso mundo imaginário, que vemos o que desejamos ver ou, melhor dito, o que podemos ver no outro, de acordo com nossa mente, ou melhor ainda, que amamos unicamente o que há de nós no outro.

(MONTOTO, 2005. Pg 25)

Considerando isso, quando o sujeito está apaixonado, na verdade não se está apaixonado de fato pelo outro, pois não se conhece a outra pessoa de verdade, apenas se conhece a imagem que se criou dela. Ao passo que se conhece o outro verdadeiramente, surge a frustração.

Assim sendo, só se pode apaixonar no desconhecimento, pois conhecer significa o fim do processo de idealização. É interessante pensar o motivo pelo qual o conhecimento é tão anti erótico. O conhecimento é decepcionante porque a partir dele se reconhece o outro como separado. O sujeito se dá conta que não conseguiu atingir a completude com aquela pessoa e se percebe como sendo faltante novamente.

Montoto coloca de forma clara o porquê a busca de completude por meio do amor paixão não resiste muito tempo.

“Podemos nos perguntar por que o outro é um perigo para nós. A resposta consiste em que o outro é, per se, um atentado para o nosso narcisismo. A presença de alguém com características diferentes das nossas é sempre uma ferida narcisista, um atentado para nossa segurança de fusão-completude. Por isso a paixão não pode se sustentar por muito tempo. Se por um lado desejamos a completude, por outro sabemos que isso nos levaria à morte, ao desaparecimento. Se pelo amor ou pelo casamento dois corpos serão um só e duas almas serão uma só, então, um dos dois morreu.”

(MONTOTO, 2005. Pg 34)

Em consequência disso, o sujeito pode lidar com essa frustração por caminhos diferentes:

1. **Transforma-se o tipo da relação.** Isso quer dizer que o amor se torna mais brando, menos intensão que a paixão, mas ao mesmo tempo mais seguro e tranquilo.
2. **Reversão do conteúdo.** O amor pode tornar-se ódio por conta da decepção com a ilusão criada e não correspondida. Essa possibilidade acontece muito e a relação só chega ao fim quando um dos pólos da moeda for substituído pela indiferença, como diz Montoto:

“Perante a interrogação de qual seria o antônimo do amor, seu oposto, não duvidaríamos em sustentar que é a indiferença (...) assim defendemos a ideia de que o amor e a agressividade/ódio se complementam e formam um par inseparável. Essa dupla somente poderá ser desfeita quando pólo for substituído pela indiferença.
(MONTOTO, 2005)

3. **Mudança de comportamento.** O sujeito passivo da relação pode tornar-se ativo (amante) ou o ativo tornar-se passivo (amado). Entretanto, esse é um caminho difícil a ser seguido, há uma tendência na constituição de cada um.
4. **Sublimação.** O investimento libidinal destinado ao outro pode ser transformado em qualquer outra coisa, como eventualmente é o caso da arte, como veremos nos próximos capítulos.

Estas são maneiras possíveis de se lidar com a frustração advinda da percepção da realidade, que o outro amado de fato é outro. Mas e quando a escolha é feita já a partir da alteridade?

Esse tipo de escolha de objeto é muito difícil, como diz Montoto (2005) “mais uma missão para seres angelicais que para humanos”, pois o amor é uma captura imaginária. É uma tentativa de o sujeito encontrar seu objeto A para que juntos sejam um novamente. Assim sendo, a escolha com base no ideal do ego gera um conflito, pois o outro sendo reconhecidamente outro ameaça nosso narcisismo impedindo o estado de fusão total com o objeto amado.

Assim sendo, pode-se entender que na psicanálise é necessário escolher entre a angústia e o tédio no amor. Angústia em caso da escolha narcísica, por ter-se a certeza que passada a fase da paixão, na medida em que se reconhece o outro como outro virá a frustração de não ter se atingido a completude como esperado, e o tédio no caso da escolha vinculada ao ideal do ego. Isso porque é um amor ser angústia, mas mais brando, menos intenso que a paixão.

Por ser a escolha baseada na alteridade muito rara, o amor paixão de base narcísica será utilizado para exemplificar como é o amor para o neurótico considerando os dois principais vetores da neurose: histeria e obsessão.

Na histeria o sujeito tem medo de ser apropriado pelo outro. Como vimos anteriormente, ele se defende do seu desejo pelo medo, tendo que deixa-lo sempre insatisfeito.

“Para que uma histérica mantenha um relacionamento amoroso que a satisfaça, é necessário, primeiramente, que ela deseje outra coisa, (...) e em segundo lugar, que, para que essa outra coisa desempenhe bem a função que tem a missão de desempenhar, ela justamente não lhe seja dada.” (LACAN, 1999, p. 376)

Já o obsessivo é sobre determinado pelo culpa. Ele sente que seu desejo engolfou o outro, por isso se nega como sujeito para satisfazer o outro.

O histérico é o sujeito da relação que demandará muito e o obsessivo tentará satisfazer o desejo do outro o tempo todo para não se aproximar do seu próprio desejo. Podemos dizer que esse seria um casal ideal, pois pela visão da psicanálise, para que casais deem certo é necessário que tenham neurose complementar, assim passarão a eternidade tentando defender-se do próprio desejo em harmonia.

CAPÍTULO III

A Música

“Ela está colocada completamente fora das outras artes. Já não podemos encontrar nela a cópia, a reprodução da ideias do ser tal como ele se manifesta no mundo; e, por outro lado, é uma arte tão elevada e tão admirável, tão própria para comover os nossos sentimentos mais íntimos, tão profunda e inteiramente compreendida, semelhante a uma língua universal que não é inferior em clareza à própria intuição! (Schopenhauer, 2001, pg. 269)

A história da música se confunde com a das sociedades humanas. Atualmente não se conhece nenhuma civilização ou agrupamento que não possua manifestações musicais próprias, o que mostra que a música tem papel importante na cultura humana.

Há evidências de que a música é conhecida e praticada desde a pré-história, por volta de 50.000 anos atrás. Entretanto, não se pode dizer com exatidão o momento em que os primitivos começaram a criar com os sons. Acredita-se que a partir da observação dos sons da natureza o homem tenha sentido a necessidade de organizar uma atividade que se baseasse na organização de sons. Ao que parece, o homem das cavernas dava à sua música um sentido religioso, ofertando-a como um presente aos deuses e usando-a para celebrar conquistas diárias.

Por muito tempo as formas instrumentais permaneceram subdesenvolvidas. Predominava a música vocal. Foram os gregos que estabeleceram as bases para a cultura musical do Ocidente. A própria palavra música nasceu na Grécia, onde "Mousikê" significa "A Arte das Musas", abrangendo também a poesia e a dança. O ritmo era o denominador comum das três artes, fundindo-as numa só.

Na idade média a música se concentrava nos grandes centros religiosos, pois por meio dos cantos as pessoas exteriorizavam não somente sensações, mas sentimentos de integração religiosa.

Ao longo dos séculos e sob a influência de novas maneiras de cantar, a música foi evoluindo, saindo dos mosteiros, se fundindo com as canções populares e dando origem a novas formas de música, que fizeram com que os músicos saíssem do anonimato e começassem a desenvolver técnicas refinadas reforçando assim, a música que não tinha apenas a intenção de se conectar como sentimento divino, mas também expressando os sentimentos humanos, os desejos e anseios das pessoas.

Com o aumento considerável dos teatros de ópera e dos concertos públicos, a música se disseminou e atingiu enorme extensão, devido aos meios de comunicação e, nos períodos menos desenvolvidos, por meio de transmissão oral.

A criação, a performance, o significado e até mesmo a definição de música variam de acordo com a cultura e o contexto social. O conceito mais unânime sobre música é que ela é a arte de organizar sensível e logicamente uma combinação coerente de sons e silêncios. Muitos foram os pensadores que escreveram sobre música, cada um com uma visão particular.

Aristóteles, por exemplo, afirmou que a música tinha uma posição especial entre as artes por não imitar aspectos externos dos objetos, mas seu caráter. Essa visão se aproxima da de Jean-Jaques Rousseau. Para ele, uma língua que só possuísse articulações e vozes só seria capaz de transmitir ideias, sendo necessário a melodia, o ritmo e os sons para transmitir sentimentos.

Para Rousseau (1712 – 1778) a música exprime diretamente as paixões sem passar pela mediação dos conceitos: “Os sons, na melodia, não agem em nós apenas como sons, mas como sinais de nossas afeições, de nossos sentimentos.

Desse modo despertam em nós os movimentos que exprimem e cuja imagem neles reconhecemos” (ROUSSEAU, 1978).

Schopenhauer (1788 – 1860), por sua vez, coloca que outras formas de arte são objetivações apenas indiretas da vontade, enquanto que a música é a cópia da própria vontade.

“A música, com efeito, é uma objetividade, uma cópia tão imediata de toda a vontade com o mundo o é, como o são as próprias ideias cujo fenômeno múltiplo constitui o mundo dos objetos individuais. Ela não é, portanto, como as outras artes, uma reprodução das ideias, mas uma reprodução da vontade como as próprias ideias. É por isso que a influencia da musica é mais poderosa e mais penetrante que a das outras artes: estas exprimem apenas a sombra, enquanto que ela fala do ser”

(SCHOPENHAUER, 2001. Pg 271)

Diante disso tudo, pode-se dizer que existe uma dificuldade em se conceituar a música, porém é fácil perceber que os autores colocam que aspectos musicais estão relacionados com forças motivadoras irracionais ou emocionais, ou seja, relacionados com a parte do aparelho psíquico que Freud chamou de Id.

Aproveitando o gancho psicanalítico, é importante mencionar que é provável que desde a vida intrauterina o ser humano já seja exposto aos primeiros sinais sonoros, ou até musicais emitidos pela mãe a partir de dado período de sua formação. Portanto, a manifestação sonora aparece antes mesmo da organização da linguagem. Poderia-se dizer que a música se apresenta antes da manifestação da fala. Segundo Roland Barthes (1915 – 1980) em seu livro ‘O Óbvio e o Obtuso’ (2009), “A escuta é este jogo da apanhada dos significantes pelo qual o *infans* se torna ser falante”.

Essa é uma análise interessante uma vez que a primeira pulsão que se desenvolve no indivíduo é a pulsão invocante (som). Voz, som e silêncio, além de

serem variações disso que Lacan intitulou pulsão invocante, a primeira a ser destacada e isolada enquanto pulsão., também é a formação da música.

Considerando o conceito de música apresentado, vê-se uma conexão com um ponto que foi mencionado no capítulo anterior, a sublimação. A sublimação é a transformação do desejo, no caso abordado no capítulo anterior, o amor, em outra coisa, no caso, a arte.

Essa conversão do desejo é possível porque a sublimação dribla o recalque, mas para isso precisa mudar o objeto e/ou fim da pulsão. Sublimar é criar signos que trarão outro tipo de satisfação. Entretanto, é importante pontuar que essa satisfação só ocorre no caso de produção artística, não sendo possível alcançá-la por meio da simples contemplação de arte, pois nesse último caso não se produz nada.

3.1. A música como linguagem

Como exposto anteriormente, a música é o fazer do tempo, organizando de forma lógica e sensível de sons e silêncios. Essa música pode ser apenas instrumental ou ainda levar voz. Essa última entra em uma categoria chamada canção. É essa a categoria que se analisará nesse trabalho.

Recentes estudos mostram que a música se desprende da linguagem verbal e pode ser vista como uma linguagem autônoma, não verbal. De acordo com Lucia Santaella (1944 -), a canção é uma linguagem híbrida classificada como sonoro-verbal (oral).

“A fala que se engendra em música ou a música engendrando-se na fala. Inseparável da letra, o som limita-se a acompanhar o potencial sonoro da fala: suas durações, articulações, entonações e ritmos. Os papéis desempenhados pela letra e pelo som, sua interrelações,

variam enormemente, desde o nível em que o som simplesmente cumpre o papel de mero acompanhante da letra até o nível em que a letra não passa de subsídio ou trampolim para a exploração timbrística da voz como instrumento.

(SANTAELLA, 2001)

Para Ernst F. Schurmann, a linguagem musical teve início na polifonia renascentista, técnica de composição onde duas ou mais vozes se desenvolvem preservando um caráter melódico e rítmico individualizado, e evoluiu até ser considerada não apenas uma linguagem como também um modo de comunicação, que aconteceu por volta da primeira metade do século XVIII.

A partir do momento que se pode considerar a música como uma linguagem, ainda resta descobrir sob qual prisma se deve analisá-la. Em 'O Óbvio e O Obtuso' (2009), de Roland Barthes, há um trecho em que ele expõe a visão de Émile Beneviste (1902 – 1976), linguista, sobre o assunto

“Num texto célebre (...), Beneviste opõe dois regimes de significação: o semiótico, ordem dos signos articulados de que cada um tem um sentido (tal como a linguagem natural) e o semântico, ordem de um discurso de que nenhuma unidade é em si significante, embora o conjunto seja dotado de significância. A música, diz Beneviste, pertence ao semântico (e não ao semiótico), já que sons não são signos (nenhum som em si tem sentido); portanto, diz ainda Beneviste, a música é uma língua que tem uma sintaxe, mas não uma semiótica.”

(E. Beneviste Apud Roland Barthes, 2009)

Apesar desse ponto de vista de Beneviste, o ponto alto do estudo de música como linguagem de fato aconteceu sob o estruturalismo linguístico, porém apenas quando esse pensamento se expandiu para semiose. Isso porque a música não é um discurso verbal, nem uma língua, nem uma linguagem no sentido da linguística, mas é um sistema sígnico. Segundo o mesmo Beneviste, “a língua, (...) é o único

sistema semiótico capaz de interpretar outro sistema semiótico” (E. Beneviste Apud Roland Barthes, 2009).

Como visto anteriormente, a canção é uma linguagem híbrida, que se utiliza da voz, instrumentos musicais e outros artifícios, para expressar algo à alguém. A partir disso foi possível perceber que as formas de comunicação humanas não se restringem apenas à linguagem verbal, oral ou escrita, mas também abrangem todos os tipos de sinais e signos tornando possíveis a comunicação e a cultura. Aqui entra a semiótica, ciência que estuda toda e qualquer forma de linguagem, isso é, “todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido”. (SANTAELLA, 1983)

3.2. A Semiótica da Música

Semiótica tem sua etimologia no grego *semeîon*, que quer dizer “signo”. Ela é a ciência de todos os signos. O termo semiologia ficou ligado à tradição semiótica fundada no quadro da linguística de Ferdinand Saussure sendo continuada e enriquecida por outros semioticistas até o lógico Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) e outros depois dele.

Mais abrangente que a lingüística, que estuda apenas os signos linguísticos verbais, a semiótica tem por objeto toda e qualquer forma de linguagem, todo fenômeno de produção de significado e de sentido. Enfim, todo e qualquer sistema sógnico.

Mas afinal, o que é signo? Vários teóricos trabalharam com o conceito de signo, desde Platão até Peirce, entre outros. A noção de signo mudou de um para o outro, sendo às vezes uma estrutura diática, às vezes triádica. Será aprofundado apenas o signo triádico de Peirce neste trabalho.

Para poder explicar o que é signo, é importante passar brevemente uma visão geral da semiótica Peirciana. Peirce criou um sistema filosófico, onde a Semiótica é uma parte dele. Assim sendo, o signo “só se toma explicável e definível em função desse conjunto.” (SANTAELLA, 1983)

De acordo com a autora, são três as principais divisões do pensamento filosófico peirceano:

I— Fenomenologia

II — Ciências Normáticas

1 — Estética

2 — Ética

3 — Semiótica ou Lógica

3.1 — Gramática pura

3.2 — Lógica Crítica

3.3. — Retórica pura

III —Metafísica

A Fenomenologia de Peirce é bastante semelhante à fenomenologia de Hegel apresentada anteriormente nesse trabalho. Entretanto, o lógico só se deu conta da similaridade entre suas categorias e os estágios da filosofia hegeliana ao final de seu trabalho.

Na filosofia de Peirce, a fenomenologia é uma ciência observativa de lógica triádica. Ela observa os fenômenos e os classifica categorizando suas características. Ainda de acordo com Santaella (1983), “devem nascer daí as categorias universais de toda e qualquer experiência e pensamento”.

São três as categorias universais da fenomenologia de Peirce:

- **Primeiridade:** Categoria referente à qualidade pura, possibilidade, sentimento, impressão, antes que qualquer coisa se concretize. É espontâneo, frágil e fugidio. “Dá à experiência sua qualidade distintiva, seu frescor, originalidade irrepitível e liberdade”. (SANTAELLA, 1983) É um estado de suspensão, quando se tem consciência já é secundidade.
- **Secundidade:** É o campo da existência, fato, matéria, consciência. É onde se encontram as oposições: ação/reação, choque, conflito, alteridade. É o real na psicanálise.
- **Terceiridade:** Corresponde à lei, tempo, generalidade, pensamento, interpretação, signo.

Apesar das três categorias apresentadas serem onipresentes, em algumas situações uma delas fica mais evidente.

Agora que as categorias universais foram apresentadas e já foi possível identificar onde se classifica o signo, podemos voltar mais especificamente a ele. O signo em si faz parte de uma estrutura ternária: objeto, signo e interpretante.

“Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada o Interpretante”.

(SANTAELLA, 1983)

Peirce continuou seu trabalho de categorização dentro da semiótica, sempre de forma triádica e fazendo cruzamentos entre os pontos estruturais do signo (e suas categorias, que não serão aprofundadas nesse trabalho) e chegou a uma possibilidade lógica de 59.049 tipos de signos, porém não teve tempo de explorar

todos eles.

Serão expostos, todavia, os três cruzamentos mais gerais que foram explorados dedicadamente por Peirce:

	Signo em relação em si mesmo	Signo em relação ao objeto	Signo em relação ao interpretante
Primeiridade	Quali-signo	Ícone	Rema
Secundidade	Sin-signo	Índice	Dicente
Terceiridade	Legi-signo	Símbolo	Argumento

Todas as obras de arte são icônicas por natureza, uma vez que que a música é considerada uma obra de arte, entende-se que música é um signo icônico.

Entretanto, como colocado anteriormente, a teoria semiótica de Pierce considera tudo signo. Por esse motivo, tem uma visão bastante ampla e com alto grau de generalidade. Assim sendo, sua aplicação à música pede a elaboração de uma teoria intermediária, que se utilize da estrutura e raciocínio semiótico, porém fazendo uma tradução de como eles seriam aplicados à música.

José Luiz Martinez propõe uma semiótica musical que segue a ideia acima.

“A posição defendida aqui é a de que os três campos de investigação musical cobrem todos os aspectos da musicologia em sua concepção mais ampla. Não se trata de substituir uma ciência pela outra, mas de definir as relações epistemológicas de dependência de princípios gerais, por um lado, e da análise de questões da matéria musical efetiva por outro. A semiótica da música é, portanto, uma ciência que oferece uma visão estrutural flexível e ferramentas teóricas adequadas ao estudo de questões de

significação musical nas diversas disciplinas musicais de um grau de especialização maior, tais como o estudo dos sistemas musicais (modalismo, tonalismo, serialismo, aleatorismo, música eletroacústica, etc) e suas técnicas (contraponto, harmonia, síntese).” (MARTINEZ, 1999)

São três campos de estudo interrelacionáveis, como no modelo semiótico geral, propostas por ele:

1. **Semiótica musical intrínseca:** Estudo das condições gerais dos signos musicais, suas qualidades e propriedades, suas ocorrências e as estruturas que determinam sua efetuação. Pode-se fazer a analogia de ser o signo em relação a si mesmo, segunda coluna da tabela.

2. **Referência musical:** Estudo das condições de referência dos signos musicais em relação aos seus objetos, isto é, a natureza dos objetos representados em música e por quais meios musicais se realiza essa referência. Esse campo pode ser relacionado com o signo em relação ao objeto, apresentado na tabela acima.

3. **Interpretação musical:** Estudo das condições efetivas da semiose musical. A cognição dos signos musicais. Essa última vertente pode ser comparada a última coluna da tabela, signo em relação ao interpretante.

Para conseguir uma análise mais completa, seria necessário compor o outro eixo da tabela, das categorias da fenomenologia adaptadas para a semiótica da música.

- **Primeiridade:** Pura qualidade da música, estética. Sem pensamento, apenas sensação imediata sem qualquer ruptura ou reação por parte do sujeito.

- **Secundidade:** É nessa esfera que se tem a consciência, a reação à música. O gosto ou não gosto, sensações boas ou ruins, agradáveis ou desagradáveis.
- **Terceiridade:** Como essa dimensão é onde se encontra o signo, na música a terceiridade surge quando há uma significação. Isso é, quando em contato com a música é atribuído algum significado, aconteceu a mediação.

Apesar da proposta de Martinez de uma semiótica intermediária para a análise da música, o nosso objeto de estudo final, “Detalhes” de Roberto Carlos, necessita de outra metodologia para ser analisada. Isso porque o objeto de estudo não tem apenas a parte musical, mas também a sua letra, o que a caracteriza como uma canção.

“Componente melódico e componente linguístico ou, sumariamente, melodia e letra, responsáveis por um sentido homogêneo, exibem, entretanto, sintaxes próprias, a primeira assegurando a presença física da matéria sonora e a segunda encarregando-se, sobretudo, do conteúdo abstrato.” (TATIT, 2007. Pg 256)

Para esse estudo será utilizada a ferramenta de análise da canção desenvolvida por Luiz Tatit (1951 -) e apresentada no livro ‘Semiótica da Canção’ (2007). O objetivo dessa metodologia é entender as relações existentes entre ‘letra’ e ‘melodia’, pois só dessa maneira será possível compreender a construção de sentido da canção.

“A letra da canção, como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo o aparato musical circundante, de tal modo que sua avaliação à luz de critérios unicamente poéticos redundaria, quase sempre, em julgamento desastroso.”
(TATIT, 2007. Pg 273).

Isto posto, a letra da música será analisada de forma textual, focada em seu conteúdo: qual a história que está sendo contada, quais são os sentimentos

expressos, as mensagens, o que está sendo comunicado e também pela a estrutura da letra e como ela é cantada.

O material sonoro componente da música é tradicionalmente dividido em:

- **Melodia:** sucessão de alturas ao longo do tempo em sequencia linear com identidade própria. É a voz principal música e intrinsecamente ligada a duração e intensidade, encontrando seu apoio musical no ritmo e também na harmonia. Ela pode seguir estruturas definidas como escalas e tonalidades, que determinam sua tensão e repouso em torno de um centro tonal.
- **Harmonia:** é a execução simultânea de diferentes frequências. Trabalha com as sonoridades resultantes da sobreposição de diferentes notas. É possível pensar na harmonia como a sobreposição de várias camadas de melodias.
- **Ritmo:** é o elemento de organização. Relacionado diretamente com o tempo, age em função da duração do som e sua intensidade. Segundo TATIT (2007),

“O ritmo, na qualidade de algo que precisa ser mantido para assegurar a coesão do sentido, desempenha um papel conservador no interior do percurso sintagmático. Ao instaurar a lei entre os elementos melódicos, o tempo rítmico neutraliza, até certo ponto, a inexorabilidade do tempo cronológico, fazendo coexistir impressões de simultaneidade ao lado de impressões de sucessividade.”

Na metodologia elaborada pelo músico, é proposto um método de espacialização da melodia para se obter uma visão única de letra e melodia. Nela, a melodia é dividida em linhas dos semitons e em cima desse quadro imputa-se a letra em sílabas como é entoada. A partir dessa diagramação se analisam todos os componentes da música.

CAPÍTULO IV

Análise de caso: o amor na canção “Detalhes” de Roberto Carlos

“No *lied* a única força reativa é a ausência irremediável do ser amado: luto com uma imagem que é ao mesmo tempo a imagem do outro, desejada, perdida, e a minha própria imagem, desejosa, abandonada. Todo *lied* é secretamente um objeto de dedicatória: dedico aquilo que canto, aquilo que escuto; há uma dicção do canto romântico, uma direção articulada, uma espécie de declaração surda.”

Roland Barthes, *O Óbvio e o Obtuso* (2009)

Nesse capítulo será feita a análise da canção “Detalhes” com base nos conteúdos teóricos apresentados anteriormente.

O tema de análise é uma canção escrita por Roberto Carlos e Erasmo Carlos que foi lançada em 1971. A música foi carro-chefe do álbum homônimo de Roberto Carlos e fez bastante sucesso. Por conta disso, existem muitas versões dessa canção hoje, porém a escolhida para essa análise é a própria versão de lançamento, do álbum “Roberto Carlos” de 1971.

É uma canção romântica que fala de um caso de amor encerrado, assim sendo, trata-se do amor dde Eros, onde o eu lírico da canção (sujeito), se mostra um tanto inconformado com o fim da relação e diz à sua amada (objeto) que ela jamais conseguirá esquecê-lo independente do que acontecer e de quanto tempo passar.

De acordo com a metodologia de Tatit, a ordem de análise da letra e da música é indiferente, pois o sentido da canção se dá justamente na interação entre ambos. Neste trabalho a primeira a ser analisada será a letra.

4.1 Análise da letra

DETALHES

Não adianta nem tentar
Me esquecer
Durante muito tempo em sua vida
Eu vou viver

Detalhes tão pequenos de nós dois
São coisas muito grandes pra esquecer
E a toda hora vão estar presentes
Você vai ver

Se um outro cabeludo aparecer na sua rua
E isto lhe trazer saudades minhas
A culpa é sua

O ronco barulhento do seu carro
A velha calça desbotada ou coisa assim
Imediatamente você vai
Lembrar de mim

Eu sei que um outro deve estar falando
Ao seu ouvido
Palavras de amor como eu falei
Mas eu duvido
Duvido que ele tenha tanto amor
E até os erros do meu português ruim
E nessa hora você vai
Lembrar de mim

A noite envolvida no silêncio do seu quarto
Antes de dormir você procura
O meu retrato
Mas da moldura não sou eu quem lhe sorri
Mas você vê o meu sorriso mesmo assim
E tudo isso vai fazer você
Lembrar de mim

Se alguém tocar seu corpo como eu
Não diga nada
Não vá dizer meu nome sem querer
À pessoa errada

Pensando ter amor nesse momento
Desesperada você tenta até o fim
E até nesse momento você vai
Lembrar de mim

Eu sei que esses detalhes
Vão sumir na longa estrada
Do tempo que transforma
Todo amor em quase nada
Mas "quase" também é mais um detalhe
Um grande amor não vai morrer assim
Por isso de vez em quando você vai
Vai lembrar de mim

Não adianta nem tentar
Me esquecer
Durante muito tempo em sua vida
Eu vou viver
Não, não adianta nem tentar

Me esquecer...

O primeiro aspecto que podemos observar nessa letra é que sujeito (eu lírico da canção) e objeto (amada) estão separados. Também deixa a entender que quem procurou esse distanciamento foi o objeto (“e isto lhe trouxe saudades minhas / A culpa é sua”). Isso faz com que essa letra seja considerada passional:

“Na série passional, assim chamada por alimentar uma relação de distância entre sujeito e objeto (...) Esses traços de abertura no plano da expressão ressoam “distâncias” ou disjunções parciais apresentadas na letra, onde o sentimento de falta (retratado por saudade, solidão, mistério ou desentendimento) convive em tensão com o desejo e a esperança do reencontro.” (TATIT, *Semiótica da Canção* – Pg 47/48)

Tendo o sujeito passado por uma ruptura, o término de seu relacionamento, o fim de seu suposto estado de completude, pode-se supor que ele esteja passando pelo processo de luto, entretanto, o processo ainda não está completo, pois sua libido ainda está presa no outro.

Considerando as fases do luto que vimos anteriormente, esse sujeito eu-lírico da canção provavelmente está na segunda fase do processo, a de anseio e busca do objeto, pois já tem consciência que o objeto não está mais lá, não nega o que aconteceu, entretanto cria uma fantasia que a amada, embora o tenha deixado, ainda pensa e sofre por ele, como exposto nos versos “Mas da moldura não sou eu quem lhe sorri / Mas você vê o meu sorriso mesmo assim / Não vá dizer meu nome sem querer / À pessoa errada”

Na letra nada indica que sujeito e objeto ainda têm contato. Tudo leva a pensar que todas as situações que ele descreve na música que a farão lembrar dele, como nos versos “O ronco barulhento do seu carro / A velha calça desbotada ou coisa assim / Eu sei que um outro deve estar falando Ao seu ouvido / Antes de

dormir você procura / O meu retrato”, são na verdade, frutos da imaginação dele. São fantasias que representam o desejo dele de ela ainda gostar dele, de ambos ainda ficarem em completude.

Próximo ao final da letra, ele admite que o tempo (cronológico) transforma as coisas e elas podem vir a acabar, expresso no verso “Eu sei que esses detalhes / Vão sumir na longa estrada / Do tempo que transforma / Todo amor em quase nada”, porém, quando se dá conta disso, logo volta atrás dizendo que esse “quase” também um detalhe, uma coisa sem importância, pois um amor como o que eles tiveram (que para a amada, teoricamente já acabou), não pode morrer e por isso, ela lembrará dele a vida toda. Ele cria a fantasia de estar na vida dela para sempre, fazendo pensar se ele buscará eternamente essa completude que acredita ter vivido. Com base nesses versos pode-se perceber um traço obsessivo, de repetição.

Por outro lado, são tantas as situações que ele imagina, que faz parecer que se cria uma realidade paralela, em que tem certeza que a amada ainda pensa nele e o quer, abrindo a possibilidade de interpretarmos isso como um traço psicótico. Outra possibilidade é que ele esteja apenas devaneando, sonhando acordado com o que deseja do sentimento da amada em relação a ele.

A repetição temática da música – situações imaginadas pelo sujeito em que a amada ainda o quer e que tudo a fará lembrar dele – transparece novamente um traço neurótico obsessivo.

Voltando a metodologia de análise da canção, no plano de expressão da letra um ponto relevante na dessa construção são as rimas interpoladas, como no trecho abaixo:

A noite envolvida no silêncio do seu quarto

Antes de dormir você procura

O meu retrato

Mas da moldura não sou eu quem lhe sorri
Mas você vê o meu sorriso mesmo assim
E tudo isso vai fazer você
Lembrar de mim

Se alguém tocar seu corpo como eu
Não diga nada
Não vá dizer meu nome sem querer
À pessoa errada

Pensando ter amor nesse momento
Desesperada você tenta até o fim
E até nesse momento você vai
Lembrar de mim

As rimas são consideradas um mecanismo de desaceleração, traço característico das canções passionais. A recorrência de uma mesma sonoridade a intervalos regulares provoca a percepção de um ritmo, que nesse caso é cíclico. A letra inteira é composta de rimas interpoladas, colaborando para a percepção de compulsividade, reforçando o traço obsessivo.

Outro ponto interessante dessa canção é que ela não tem refrão, que segundo Luiz Tatit (2007), “A função da tematização (ou do refrão) é negar o desvio de rota e reimplantar o progresso melódico em direção a sua meta.”, como veremos na análise da música.

Essa canção é cíclica, tendo uma única estrutura melódica e harmônica que é repetida em todas as estrofes da letra, outro ponto que remete a um possível traço obsessivo.

4.2 Análise da música

Qualquer que seja o método de análise, o material sonoro a ser usado pela música é tradicionalmente dividido de acordo com três elementos organizacionais como mencionado anteriormente: melodia, harmonia e ritmo. É a partir desses elementos que analisaremos o componente musical do objeto de estudo. Iniciaremos a análise a partir da harmonia.

4.2.1. A Harmonia

DETALHES

(intro) A A7M A A7M A#º

Bm7 E7

Não adianta nem tentar

A A7M A A7M A#º

me esquecer

Bm7 E7

durante muito, muito tempo em sua vida,

A A7M A A7M A#º

eu vou viver.

Bm7 E7

Detalhes tão pequenos de nós dois

A A7M A A7M A#º

são coisas muito grandes prá esquecer

Bm7 G

e a toda hora vão estar presentes,

E E7

você vai ver.

Bm7 E7

Se um outro cabeludo aparecer

A A7M A A7M A#º

na sua rua

Bm7 E7

e isto lhe trouxer saudades minhas,

A A7M A A7M A#º

a culpa é sua.

Bm7 *E7*
 O ronco barulhento do seu carro
A *A7M* *A* *A7M A#º*
 A velha calça, desbotada ou coisa assim
Bm7 *G* *E* *E7*
 Imediatamente você vai lembrar de mim.

Bm7 *E7*
 Eu sei que um outro deve estar falando
A A7M A *A7M A#º*
 ao seu ouvido
Bm7 *E7*
 Palavras de amor como eu falei,
A A7M A *A7M A#º*
 mas eu duvido.
Bm7 *E7*
 Duvido que ele tenha tanto amor
A *A7M* *A* *A7M A#º*
 e até os erros do meu português ruim
Bm7 *G* *E* *E7*
 E nessa hora você vai, lembrar de mim.

Bm7 *E7*
 E à noite, envolvida no silêncio
A A7M A *A7M A#º*
 do seu quarto
Bm7 *E7*
 Antes de dormir você procura
A A7M A *A7M A#º*
 o meu retrato
Bm7 *E7*
 mas da moldura não sou eu quem lhe sorri
A *A7M* *A* *A7M A#º*
 Mas você vê o meu sorriso mesmo assim
Bm7 *G* *E* *E7*
 e tudo isto vai fazer você lembrar de mim.

Bm7 *E7*
 Se alguém tocar seu corpo como eu
A A7M A *A7M A#º*
 não diga nada.
Bm7 *E7*
 Não vá dizer meu nome, sem querer

A A7M A A7M A#°

à pessoa errada.

Bm7 E7

Pensando ter amor nesse momento

A A7M A A7M A#°

desesperada você tenta até o fim

Bm7 G

e até nesse momento, você vai

E E7

lembrar de mim.

Bm7 E7

Eu sei que esses detalhes vão sumir

A A7M A A7M A#°

na longa estrada

Bm7 E7

do tempo que transforma todo amor

A A7M A A7M A#°

em quase nada.

Bm7 E7

Mas quase também é mais um detalhe

A A7M A A7M A#°

um grande amor não vai morrer assim

Bm7 G

por isso é que de vez em quando você vai

E E7

lembrar de mim.

Bm7 E7

Não adianta nem tentar

A A7M A A7M A#° Bm7 E7 A

me esquecer...

O tom da música é A Maior, portanto o Campo Harmônico é:

- A Maior em Tríades (tônica, terça e quinta):

(I) A (lá)

(II) Bm (si menor)

(III) C#m (dó sustenido menor)

(IV) D (ré)

- (V) E (mi)
- (VI) F#m (fá sustenido menor)
- (VII) G#m (sol sustenido menor)

- A Maior em Tétrades (tônica, terça, quinta e sétima):
 - (I) A7M (lá com sétima maior)
 - (II) Bm7 (si menor com sétima)
 - (III) C#m7 (dó sustenido menor com sétima)
 - (IV) D7M (ré com sétima maior)
 - (V) E7 (mi com sétima)
 - (VI) F#m7 (fá sustenido menor com sétima)
 - (VII) G#m7 (sol sustenido menor com sétima)

É importante pontuar que o campo harmônico pode ser trabalhado em tríades e tétrades. No caso da canção “Detalhes” foram utilizadas ambas as divisões.

Dentro do Campo Harmônico, cada Grau (I – II – III – IV – V – VI – VII) exerce uma Função Harmônica. As principais são:

- Tônica (I – A ou A7M)
- Subdominante (IV – D ou D7M)
- Dominante (V – E7).

Os Graus restantes (II – III – VI – VII) também exercem funções, porém mais fracas. Segue relação completa:

- I – Tônica
- II – Subdominante Fraca
- III – Tônica Fraca
- IV – Subdominante
- V – Dominante
- VI – Tônica Fraca

VII – Dominante Fraca

A Tônica dá a sensação de relaxamento. Já a Dominante é a nota que promove a tensão para o relaxamento (muito comum em finais de estrofes / versos). E por último, a Subdominante é a preparação para tensão (a Dominante). A estrutura do campo harmônico de Lá maior fica assim:

Subdominante (D7)

Dominante (E7)

Tônica (A).

No caso de "Detalhes" há uma variação dessa estrutura. O compositor optou por substituir a Subdominante D7, pela Subdominante Fraca Bm7. Portanto em "Detalhes" o campo harmônico ficou dividido assim:

Subdominante Fraca (Bm7) (Prepara)

Dominante (E7) (Tensiona)

Tônica (A) (Relaxa)

Outro ponto importante é em relação ao uso da tônica como sensação de relaxamento. Em "Detalhes" o relaxamento nunca é pleno, pois sempre é seguido por uma téttrade (acordes com sétimo grau), geralmente utilizadas para deixar uma sensação de inacabado, sem finalização, como se ficasse "algo no ar".

É interessante também dizer que o uso das sétimas foram escolha do autor, pois sua utilização não é obrigatória harmonicamente. Pode-se inferir que o compositor quis criar a sensação de estranhamento, buscando o não fechamento, encerramento, da canção reforçando a continuidade sem intenção de colocar o ponto final na história.

Em um dado momento ele usa o G, que não faz parte do Campo Harmônico Maior de A. Nesta parte é possível perceber que muda bastante o andamento,

feeling da música. Tanto que é usado bem pouco. Podemos entender este acorde como se fosse um empréstimo de outro Campo Harmônico para tensionar de forma diferente, e depois relaxar no tom da Música, que é o que acontece. Aqui se pode imaginar que seu sentimento de dor, por conta da perda do objeto, é tão grande, que ele busca a tensão em uma nota de outro campo harmônico.

Resumindo, embora a música tenha sido construída em tom maior, que é geralmente aberto, feliz, pra frente, ela é harmônicamente bastante melancólica, fazendo-se notar nos tons menores e sétimas. Além disso, por ter uma harmonia simples, porém cíclica a música toda, pode-se pensar num traço obsessivo. Por fim, as sétimas utilizadas nas terminações da melodia reforçam o estranhamento da canção, que não é apenas uma canção triste, pois sempre deixam “algo no ar”.

4.2.2 A Melodia

A melodia de “Detalhes” é muito mais falada do que feita por notas sequenciais. Apesar disso, a música é pouco cantada, o cantor fala a letra. É como se estivesse desabafando com alguém, ou até, escrevendo uma carta para o objeto perdido (amada). É clara também a tristeza que existe nessa fala, não só pelo conteúdo da letra, mas pela entonação.

Como colocado anteriormente, Tatit propõe um método de espacialização da melodia em conjunto a letra que tem por objetivo facilitar a visualização e a análise da canção. O método foi aplicado à “Detalhes” considerando cada linha corresponde ao intervalo de um semitom.

es-

que-

a- an- nem tar

Não di- ta ten- me cer

vou

vi-

ran- mui- tem- su- vida

du- te to po em a eu ver

	to-	ho-	vão	tar			
	da	ra	es-	pre-			
					sentes	cê	
e					vo	vai	
	a						ver

Esse diagrama foi feito apenas para a primeira e segunda estrofes, pois elas formam um conjunto melódico. Esse conjunto será o mesmo para os próximos pares de estrofe, tornando a música cíclica, repetindo a melodia e a mesma estrutura de letra. É possível ver essa ciclicidade também no campo harmônico, remetendo novamente a um traço obsessivo.

Considerando a entrada da letra, o cantor inicia a cantar em um acorde menor (Bm7), embora a introdução da música seja num acorde maior, o que não é comum. Pode-se pensar que ele quis deixar claro o sentimento desde a primeira nota que acompanharia o conteúdo triste da letra. Além disso, todas as terminações da melodia são com acordes menores com sétima maior e/ ou diminuto, reforçando a sensação de estranhamento e tristeza.

Considerando que “O programa melódico de uma canção define-se pela busca dos valores emissivos – pelo restabelecimento dos elos que ligam sujeito e objeto.” (TATIT, Semiótica da canção, pg. 195) essa música que tem construção cíclica e sem fim, pois termina com um fade repetindo “Não, não adianta nem tentar / Me esquecer...” deixa transparecer que essa busca pelo reestabelecimento da

união entre sujeito e objeto talvez seja eterna. A busca pelo sentimento de completude que o sujeito acredita ter vivido com seu objeto não terá fim.

4.2.3. O ritmo

Trata-se de uma canção romântica, que segue o estilo bolero, caracteristicamente utilizado para músicas de cunho romântico e com ritmo mais lento que tende a privilegiar a duração, a continuação de um estado.

“A tendência básica da desaceleração é a de eliminar as distâncias, e por consequência, os percursos que vinculam gradativamente o sujeito ao objeto. (...) se a tendência básica é a desaceleração, cada nota passa a ser ampliada em sua duração valorizando os contornos melódicos do percurso sintagmático e se compatibilizando, assim, com letras que acusam um distanciamento entre sujeito e objeto cuja tensão é resolvida por algum tipo de busca narrativa.” (TATIT, Semiótica da canção – pg 95)

Pode-se dizer que o ritmo é bem marcado, porém sutil. Não é uma canção com percussão forte. A canção trabalha apenas com uma bateria, porém o ritmo é bastante marcado na melodia por conta da repetição.

Os instrumentos utilizados na música também podem colaborar na análise, pois segundo Roland Barthes (2009), “todo instrumento musical, do alaúde ao cravo, ao saxofone, implica uma ideologia”.

Os instrumentos utilizados na gravação original são:

- Violão
- Cello
- Violino
- Xilofone

- Flauta transversal
- Piano
- Bateria
- Baixo
- Guitarras
- Trompa
- Flugelhorn

O que se destaca de mais curioso nessa instrumentação é o papel do xilofone e da flauta transversal, pois além de aparecerem bastante, são bastante agudos. Normalmente esses dois instrumentos são utilizados para se remeter a sonhos, fantasias nas músicas. A Walt Disney Pictures utiliza muito essa instrumentação em seus clássicos desenhos animados, como A Bela Adormecida e Cinderela. Esse ponto pode reforçar a visão de sonho, devaneio apontada anteriormente.

Outro ponto que podemos extrair da instrumentação é o efeito tremolo utilizado nas guitarras ao fundo da música. A utilização desse efeito corrobora com o sentimento de tristeza percebido em toda a música.

CONCLUSÃO

Foi possível perceber que apesar da semiótica pierciana ser a principal teoria de análise dos signos e ser possível, através de uma teoria intermediária, fazer uma análise completa da linguagem musical, ela não é a mais adequada para análise de canções, que precisam ter letra e componente musical analisados de forma conjunta para se compreender seu sentido.

A análise da canção mostra que o conteúdo expresso na letra encontra respaldo na música, ambas construídas com a intenção de evidenciar a tristeza pelo qual o eu-lírico está passando com a ruptura do seu estado de completude imaginado.

Entretanto, percebe-se principalmente pela análise harmônica e melódica que o autor não apenas está cantando sua tristeza. Ele deixa transparecer um pouco mais do que a letra diz, dando a entender que esse relacionamento ainda não chegou ao fim, pois deixa sempre as terminações melódicas em aberto, causando uma sensação de estranhamento por sugerir que algo fica “no ar”.

Além de se perceber os pontos que ficam em aberto, há na estrutura cíclica da letra, da melodia e da harmonia uma sugestão à repetição sem fim, ainda mais considerando-se o final da música, que de fato não tem um final demarcado. Pode-se a partir disso inferir que essa canção apresenta alguns traços obsessivos.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Lisboa. Editora 70. 2009
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido – Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos**. Rio de Janeiro. Editora Zahar. 2004
- BONACCINI, Juan Adolfo. **O conceito hegeliano de “fenomenologia” e o problema do ceticismo**. Revista Eletrônica de Filosofia Veritas – PUC RS. Rio Grande do Sul. 2006
- BOWBLY, John. **Apego e Perda 3 - Perda Tristeza e Depressão**. São Paulo. Ed. Martins Fontes. 2004
- DOMOULIÉ, Camille. **O Desejo**. Petrópolis. Editora Vozes. 1999
- FERREIRA, Nadiá P. **A Teoria do Amor**. Rio de Janeiro. Editora Zahar. 2004
- FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. 1917. Documento Eletrônico .pdf
- _____. **Atos e Práticas Religiosas**.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis. Ed. Vozes. 2005
- LACAN, Jaques. **O Seminário – As Formações do Inconsciente (Livro 5)**. Rio de Janeiro. Editora Zahar. 1998
- _____. **Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano (1960)**. In **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998
- LAZNIK, Marie-Christine. **Breve relato das ideias de Lacan sobre a histeria**. Belo Horizonte. Revista de Psicanálise Reverso vol.30 N.55. 2008
- MARTINEZ, José Luiz. **Música, Semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce**. Revista Opus N.6. Outubro 1999. (ISSN 1517-7017)
- MONTOTO, Claudio César. **Ou o Amor não Existe, ou é um Inevitável Equívoco**. Itapira. Ed. Prelúdio Art. 2005

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro. Editora Zahar. 1998

ROUSSEAU, Jean-Jaques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. São Paulo. Editora Abril Cultural. 1978. (Coleção Os Pensadores).

SANTAELLA, Lucia. **As Três Categorias Piercianas e os Três Registros Lacanianos**. São Paulo. Revista Psicologia USP vol.10. N.2. 1999

_____. **Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora, Visual, Verbal - Aplicações na Hipermídia**. São Paulo. Editora Iluminuras/FAPESP. 2005.

_____. **O que é Semiótica**. São Paulo. Editora Brasiliense. 1983.

_____. **Teoria Geral dos Signos**. São Paulo. Editora CENGAGE Learning. 2000.

SARTRE, Jean Paul. **O Ser e o Nada**. Petrópolis. Editora Vozes. 2005

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo Como Vontade e Representação**. Rio de Janeiro. Editora Contraponto. 2001.

TATIT, Luiz. **Semiótica da Canção – Melodia e Letra**. São Paulo. Editora Escuta. 2007

ZYZEK, Slavoj. **Como Ler Lacan**. Rio de Janeiro. Editora Zahar. 2010