

Música, corpo e linguagem: o gozo Outro na performance musical

Magda Wacemberg Pereira Lima Carvalho¹

Jean-Michel Vivès²

Resumo

A partir das contribuições de Claude Lévi-Strauss, Alain Didier-Weill, Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty e Bernard Sève, nos campos da antropologia, da psicanálise, da fenomenologia da percepção e da filosofia da música, este trabalho investiga modificações da experiência do músico consigo mesmo e com o corpo durante a performance, fazendo a hipótese de que tais vivências podem ser aproximadas de um estado de êxtase musical, bem como analisar os modos de instauração e dissolução dessa experiência e o papel da relação e da negociação com o instrumento nesse processo. Para tanto, adotamos uma abordagem qualitativa, fundamentada no estudo de caso, cuja coleta de dados incluiu entrevistas não estruturadas. Apresentamos depoimentos de dois músicos – um baixista e um guitarrista – que contribuem para a análise das questões propostas. Os relatos indicam que, durante a performance, o músico pode experimentar alterações da relação com o corpo e consigo mesmo, produzidas pela incidência da música. Quando o silêncio se reinscreve na cena, o músico volta ao estado anterior à alteração. Desse modo, a experiência musical evidencia o corpo como lugar privilegiado de inscrição dos efeitos da música. Em termos psicanalíticos, tais efeitos podem ser aproximados da formulação lacaniana do gozo Outro.

Palavras-chave: Música, Corpo, Linguagem, Gozo outro.

1 Doutora e Mestre em Ciências da Linguagem (UNICAP), Pós-Doutoramento em Psicologia (Université Côte D'Azur). Graduada em Letras. Professora da Rede Estadual de Pernambuco (Pernambuco, Brasil). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5392-8182>. E-mail de contato: magdapcarvalho@hotmail.com.

2 Professor de Psicopatologia Clínica na Université Côte D'Azur (Nice/França). Psicanalista. Membro da Association Insistance, Paris, e do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise, Seção Rio de Janeiro. Dramaturgo e Músico. Orcid: Não possui. E-mail de contato: jeanmichelvives@gmail.com.

Introdução

Luzes apagadas. Gritos e assobios do público. Uma música instrumental anuncia o início da apresentação. Uma luz acende-se e ilumina a entrada de três músicos. Dois deles caminham normalmente pelo palco, enquanto o terceiro dá alguns passos, faz uma parada de mãos e começa a movimentar-se, mantendo o peso e o equilíbrio do corpo sobre os braços e as mãos. O público grita, assobia e aplaude intensamente.

Cada músico ocupa uma posição. O baterista, em pé diante da bateria, bate seis vezes num gongo posicionado atrás do seu instrumento. Ele senta no banco, pega as baquetas, suspende-as no ar, olha para o baixista e o guitarrista, ambos posicionados na sua frente. Chad Smith, o baterista, faz um sinal com a baqueta da mão direita, bate rapidamente no tom 1 e tom 2, no prato de condução, no chimbau, no prato de ataque e faz uma breve parada.

O baixista e o guitarrista, Flea e John Frusciante, tocam uma nota cada um e, depois, os três juntos começam a tocar a “Intro Jam”. Baterista e guitarrista param, o baixista dedilha algumas notas no instrumento. Em seguida, o baterista e o guitarrista acompanham-no. Enquanto toca, o baixista Flea mantém os pés fixos, movimenta o tronco para frente e para trás e, ao mesmo tempo, faz intensos movimentos giratórios com a cabeça. Já o guitarrista, John, faz um movimento que alterna o peso do corpo, ora em uma perna ora em outra, enquanto move o tronco para trás algumas vezes e estica os braços suspendendo a guitarra. Os músicos aumentam a intensidade do ritmo e passam a tocar notas fortes e breves. O público, por sua vez, fica ainda mais agitado.

Os três param de tocar abruptamente. Flea e John caminham pelo palco. John, o guitarrista, vai para o lado esquerdo, posição que ocupa até o final da apresentação, enquanto Flea, inquieto, pula, gira, dança, movimenta seu corpo para frente e para trás e gira rapidamente a cabeça algumas vezes. Depois dedilha algumas notas, enquanto dá passos largos e salteados pelo palco.

O baterista acompanha tocando os pratos de condução e de ataque, seguido do surdo e da caixa, o guitarrista também recomeça. O público começa a cantar, em coro, uma melodia vocal no ritmo tocado pelos instrumentistas. Baixista e guitarrista caminham em direção ao centro do palco e tocam um de frente para o outro.

O público canta, grita, assobia e verbaliza alguns “palavrões”. John faz uma breve parada, enquanto Flea usa dedilhado funk e slaps para conseguir o som do instrumento. John, com palhetadas alternadas, bends e oitavas, faz o solo de guitarra para introduzir uma das famosas canções do grupo. O vocalista, Anthony Kiedis, entra no palco e começa a cantar. O público, em uníssono, o acompanha.

Enquanto isso, Flea toca o baixo agitadamente, movimenta todo o corpo e caminha de um lado para o outro no palco. John, responsável por fazer a voz do backing vocal, permanece em frente ao microfone. O público o acompanha animadamente e, mais uma vez, o guitarrista faz um solo utilizando, agora, a ressonância da guitarra com o amplificador. Flea, parado de costas para o público, faz vários slaps no baixo e depois volta a movimentar todo o corpo. Em seguida, dirige-se a John e tocam de frente para o outro. Chad, por sua vez, executa todas as notas da canção na bateria com bastante energia. A música acaba. As luzes se apagam. O público grita e aplaude o grupo por alguns minutos.

Essa é a cena de abertura da apresentação da banda de rock estadunidense *Red Hot Chili Peppers*, na turnê *Unlimited Love Tour*, em 2023, no Estádio do Morumbi, em São Paulo e que se repete em outros espetáculos da banda, no Brasil.

Iniciamos com essa descrição na tentativa de explicar com maior clareza as questões que orientam nossa investigação. Antes de apresentá-las, repetiremos a indagação feita por Didier-Weill, que, ao tratar acerca do tempo do outro, a música, escreve “Quando escuto música, por que fico encantado por ela?” (Didier-Weill, 1997b, p. 237). Ao que ele responde que quando se está numa relação de palavra é possível dizer “sim” ou “não”, mas quando se escuta soar a música, descobre-se que não se pode deixar de lhe dizer “sim”. Um “sim” que nos encaminha a uma transmutação subjetiva, a qual reverte nossa “posição de sujeito ouvido em sujeito que ouve” (Didier-Weill, 1997b, p. 237), indicando que no instante em que soa a música é ela quem nos ouve e não o contrário. Segundo o autor, ao que nos é dado ouvir, há um apelo (de caráter enigmático) ao qual respondemos “sim”.

Essa primeira parte da discussão de Didier-Weill ajuda-nos a compreender melhor nossa *primeira questão*, relativa à reação do público diante da entrada dos músicos no palco e das primeiras notas tocadas, assim como a resposta em forma de coro ao ritmo tocado durante a execução da *Intro Jam* e do *backing vocal* da canção. Na cena descrita, a forma como a plateia se comporta durante a apresentação pode ser resultado dessa transmutação subjetiva, uma vez que essas (re) ações parecem ser uma resposta ao apelo dirigido pela música aos espectadores da apresentação.

Ao tomarmos a explicação de Didier-Weill, entendemos que o público é receptor do apelo feito pela música, mas também é “um emissor que se dirige à música para chamá-la” (Didier-Weill, 1997b, p. 238). Assim, o modo de (inter) agir do público instaura um movimento que se dá na passagem de sujeito invocado a sujeito invocante.

Diante disso, a questão que inicialmente nos inquietou, na cena, é explicada por meio do que os estudos em psicanálise colocam como pulsão invocante, em que a voz como objeto ocupa um lugar limite, litoral que faz borda entre o exterior e o interior e revela-se “como o suporte corporal e, portanto, pulsional” (Vivès, 2015, p. 92), o que permite à música ser concebida como um lugar de linguagem que convoca o sujeito a vir a ser.

Aqui, reconhecemos que existem outras abordagens, como a do crítico musical Eduard Hanslick (1854/1992), que rejeita a ideia de que a música tenha como função suscitar sentimentos. Para esse crítico, a música se organiza a partir de relações internas e estéticas com seus próprios sons. Apesar dessa crítica, a reação do público, nessa cena, sugere que a música produz efeitos que ultrapassam a apreensão puramente intelectual.

A *segunda questão* que nos interroga na cena refere-se à comunicação entre os músicos no palco. Mesmo diante da ausência da palavra propriamente dita, eles interagem e estabelecem uma forma de comunicação que lhes permite produzir notas que se harmonizam. Essa interação não depende apenas da palavra, mas de uma sintonia corporal construída no interior da própria performance. É nesse contexto que os músicos improvisam a partir do domínio técnico do instrumento e de uma escuta corporal constituída na relação com o outro, conforme sugere Merleau-Ponty (1999).

Nossa *última questão* diz respeito ao estado de consciência do músico quando executa o instrumento. Isso porque, ao responder à convocação musical, a relação habitual do músico com o corpo e com a própria cena da performance parece se alterar.

A busca por respostas para essa questão orienta nosso percurso teórico a partir das contribuições de Claude Lévi-Strauss, Alain Didier-Weill, Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty e Bernard Sève, nos campos da antropologia, da psicanálise, da fenomenologia da percepção e da filosofia da música. Embora o trabalho dialogue com esses diferentes campos, sua orientação teórica é predominantemente psicanalítica, sobretudo a partir das formulações de Didier-Weill e Lacan acerca da invocação e do gozo Outro.

Metodologicamente, adotamos a abordagem qualitativa³ e o estudo de caso coletivo. Este último justifica-se por possibilitar, conforme Gil (1989), uma análise aprofundada sem apagar a singularidade dos participantes. Como instrumento de coleta de dados, optamos pela realização de entrevistas não estruturadas⁴.

Organizamos o trabalho da seguinte maneira: após esta introdução, a seção *Mito e Música: uma invocação dos fenômenos corporais* articula música, mito e corpo. Em seguida, a seção *Música: um lugar de manifestação do gozo Outro* discute a relação entre música, corpo e gozo Outro. Na sequência, a seção *O que os músicos têm a dizer sobre o momento em que atuam* articula teoria e depoimentos de instrumentistas. As *considerações finais* retomam as questões centrais do trabalho e sustentam a hipótese de que a experiência vivida pelo músico durante a performance aproxima-se de uma forma de êxtase musical.

Mito e música: uma invocação dos fenômenos corporais

Retomemos alguns momentos da cena descrita anteriormente, especialmente os movimentos realizados pelo baixista Flea. Ao projetar o tronco para frente e para trás, girar intensamente a cabeça e movimentar-se freneticamente pelo palco enquanto executa o baixo, o instrumentista aproxima-se de um estado que remete ao tarantismo. Quer dizer, o músico parece estar em um estado que altera sua relação com o corpo e consigo mesmo, conduzindo-o a uma experiência que ultrapassa a simples execução técnica do instrumento e que lembra o tarantismo – ritual de cura, comum no sul da Itália durante a Idade Média, no qual música e dança desempenhavam papel central.

Segundo Lombardi (2020), o tarantato, supostamente picado pela tarântula, era conduzido a um estado de transe corporal por meio da dança e da repetição rítmica dos

3 Por se constituir como um método que possibilita a análise de fenômenos em sua complexidade, considerando o contexto, a singularidade dos sujeitos e a impossibilidade de reduzir o conhecimento a dados quantificáveis, a abordagem qualitativa mostra-se a mais adequada aos objetivos de nosso estudo. Nesse tipo de abordagem, o pesquisador assume uma postura ativa e interpretativa, buscando compreender os significados atribuídos pelos participantes às suas experiências, conforme discutem Chizzotti (1991) e André (2005).

4 Este trabalho resulta do estágio de Pós-Doutorado realizado em 2024, junto ao Departamento de Psicologia da Université Côte D’Azur (Nice, França). Para a presente pesquisa, apresentamos um projeto preliminar, cuja validação ocorreu no âmbito institucional, não sendo necessária sua submissão a outras instâncias ou a um comitê de ética específico.

movimentos. O ritual articulava música, gesto e simbolização em torno da tentativa de enfrentamento do mal que acometia o sujeito.

É importante dizer que embora o tarantismo se organize em torno de uma “dança de possessão terapêutica” (Didier-Weill, 1997b, p. 246), nossa referência a esse ritual justifica-se pelo fato de a música ser usada como mecanismo de “cura” do sujeito, por meio da mobilização corporal.

Em Lévi-Strauss (1971/2011) encontramos elementos importantes de compreensão sobre a aproximação entre tarantismo e performance musical. De acordo com esse antropólogo, a música e o mito se organizam de maneira inversa: a música, descolada do sentido, adere ao som, enquanto o mito, descolado do som, adere ao sentido.

No entanto, esbarramos na seguinte questão: se o mito, descolado do som, adere ao sentido, como compreender, no tarantismo, o fato de ser a música que confere sentido ao ritual de cura?

Lévi-Strauss (1971/2011) afirma que “em mitologia algo do som persiste no sentido” (p. 625), enquanto na música “o sentido está fora do som e não pode ser reintegrado”. Isso permite considerar que, tanto no tarantismo (enquanto construção mítica) quanto na performance musical, a música é “capaz de induzir, no espírito do ouvinte, sentidos” (Lévi-Strauss, 1971/2011, p. 628). No primeiro caso, é o som da tarantela que orienta a dança curativa. No segundo, o som assume primazia sobre o sentido e conduz o instrumentista a responder afirmativamente ao apelo musical. Em ambos os casos, a música opera como “a ouvinte que entende o apelo silencioso desse sujeito” (Didier-Weill, 1999, p. 12), mobilizando-o corporalmente.

Lévi-Strauss afirma ainda que qualquer tentativa de compreender o que é música permaneceria inacabada se não considerasse os efeitos produzidos por obras musicais sobre o corpo e a experiência do ouvinte. Embora não seja nosso objetivo definir ou explicar o que é a música, essa observação aproxima-se do que propõe Didier-Weill (1999) ao afirmar que no instante em que soa a música, uma estranha metamorfose se apodera do ouvinte e o faz dizer “sim” a uma invocação dançante que o levará “em direção a um ‘ponto azul’⁵ que ainda não está presente, mas que se situa num porvir possível, de onde convoca o sujeito” (Didier-Weill, 1999, p. 17). Esse “sim” não constitui apenas uma resposta simbólica, mas corporal.

Diante disso, uma das formas privilegiadas de resposta à convocação musical ocorre por meio do corpo. Em outras palavras, ao ser convocado pela música e lhe dizer “sim”, o ouvinte responde com aquilo que possui de mais imediato: o próprio corpo, razão pela qual dança, pula, gira, chora ou movimenta-se ritmicamente. A música convoca o sujeito a responder corporalmente ao som, revelando, nesse processo, um corpo “habitado por uma invocação” (Didier-Weill, 1999, p. 16). Isso permite compreender a ideia extremamente interessante desenvolvida por Poizat, segundo a qual a dança é uma expressão da Voz, que aqui se manifestaria através do canal visual (Beaudry-Jodoin; Vivès, 2023; Poizat, 1996, p. 121).

5 Esse “ponto azul” é definido por Didier-Weill (1997a) como o momento em que a emoção musical se apodera do ouvinte, convocando-lhe gestos, movimentos e emoções.

Acreditamos ser esse o caso do músico que, ao ser convocado pela música, não apenas a executa, mas a vive corporalmente. Não se trata só de um corpo dançante, mas também de um corpo capaz de fazer surgir a música por meio da voz ou do instrumento. O músico percebe e responde corporalmente ao apelo musical, o que nos remete às palavras de Merleau-Ponty, para quem “o corpo é o veículo do ser no mundo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 122). A performance musical torna-se, assim, uma experiência de implicação corporal na qual a música incide sobre o próprio músico que a produz.

Para Didier-Weill (1997b), a experiência musical convoca o sujeito a entrar na invocação do Outro e o põe em movimento, seja pelo canto, seja pela dança. Quando “o sujeito ouve a música, ele fica em estado de converter instantaneamente o que ouve em passo de dança” (Didier-Weill, 1997b, p. 243), estabelecendo uma relação de sincronia entre o sujeito e o Outro. Há uma espécie de continuidade entre percepção e ação, na qual o gesto musical emerge como resposta imediata ao apelo sonoro.

Essa formulação aproxima-se da discussão de Merleau-Ponty acerca da percepção como vivência e não como operação intelectual. Segundo esse filósofo, “originalmente a consciência é não um ‘eu penso que’, mas um ‘eu posso’” (Merleau-Ponty, 1999, p. 192). É por meio desse “eu posso” corporal que a música se converte em gesto.

Ao recorrermos a Didier-Weill (1997a) a respeito do apelo musical, observamos que esse autor relaciona a “nota azul” a tempos subjetivantes nos quais a música se apodera do sujeito, suscitando simultaneamente felicidade e nostalgia psíquica. Diante disso, a questão que nos ocorre em relação ao tarantismo, assim como em outros rituais de cura, é se o instante culminante do transe corresponderia ao momento em que essa nota emerge. Isso porque quando o corpo dançante do paciente é arrancado do estado de letargia, instaura-se uma forma de êxtase. Nossa hipótese é que sim, uma vez que a “nota azul” tem o poder “de preservar, de premunir o Sujeito contra o tédio, o monótono” (Didier-Weill, 1997a, p. 59). No caso do tarantato, esse poder manifesta-se como capacidade de tirá-lo da ação do veneno.

No caso do músico, contudo, não estaríamos diante de uma experiência em que o corpo deixa de operar apenas como suporte técnico da execução para tornar-se lugar de inscrição da música? Embora seus gestos remetam ao transe, essa experiência não se aproxima mais de uma forma de êxtase musical do que de uma possessão propriamente dita?

Música: um lugar de manifestação do gozo outro

Eu gosto de não saber o que vou tocar. Eu sei o sentimento do que vou tocar e sei o que eu anseio disso, mas eu vou confiar nos meus dedos, no meu sistema nervoso, no meu cérebro e na minha relação com Deus para dar certo. Eu só quero arrasar. Só quero deixar acontecer (Flea, 2022).

O fragmento acima foi extraído de uma entrevista concedida por Flea à Revista *Bass Player* em 2022. Dois pontos nos chamam atenção nesse recorte: o primeiro é quando ele diz que sabe o sentimento do que vai tocar e o que espera disso, e o segundo, que ele quer arrasar.

Começamos pelo último ponto. A referência ao desejo de “arrasar” remete-nos à formulação freudiana do artista como sujeito movido por fortes exigências pulsionais. Segundo

Freud (1916-1917/1969), o artista deseja conquistar honras, poder, riqueza, fama e, por isso, transfere todo o seu interesse para as construções plenas de desejo, de sua vida de fantasia. No caso de Flea, porém, o desejo de “arrasar” parece ultrapassar o simples reconhecimento artístico. Quer dizer, a performance musical não se reduz à execução técnica do instrumento. Ela se orienta pela tentativa de transformar sua música em experiência de afetar o público.

Ao afirmar que conhece o sentimento do que irá tocar e aquilo que espera da execução, Flea sugere uma relação corporal com a música que ultrapassa a técnica. Trata-se do “saber que está nas mãos” (Merleau-Ponty, 1999, p. 199), inscrito no próprio gesto corporal da execução musical.

Entendemos que, devido à sua experiência, esse músico sabe que o artista pode transformar a música em um lugar de apelo, capaz de convocar tanto o ouvinte quanto ele próprio a dizer “sim”. Nessa convocação, músico e ouvinte podem experimentar efeitos de um estado pleno de felicidade e de nostalgia psíquica, referido por Didier-Weill (1997a).

Esse entendimento decorre do fato de que, na execução musical, o corpo do artista se inscreve por meio da voz ou do instrumento, convertendo o desejo em gesto e intensidade em vibração sonora. Nesse movimento, o músico afeta não apenas o público, mas também a si próprio.

Como resultado, os efeitos podem se desdobrar em movimentos dançantes ou outra manifestação corporal. Tal compreensão aproxima-se da afirmação de Didier-Weill (1999) de que o corpo é habitado por uma invocação e se faz invocante (*invoquant*). Aproxima-se também do que Merleau-Ponty (1999, p. 207) diz sobre o corpo próprio nos ensinar um modo de unidade que não é subsunção a uma lei. Não estamos diante de nosso corpo, antes somos o nosso corpo, o que implica que a experiência musical não se dá fora do corpo, mas nele e por meio dele.

Nesse ponto, cabe recuperar as questões centrais deste trabalho: *o estado vivido pelo músico durante a performance não se aproxima de uma experiência de êxtase musical? Como essa experiência se instaura e se desfaz? E qual o papel do instrumento nesse processo?*

A busca por respostas a essas questões conduziu-nos até o Seminário 20 – mais, ainda (Lacan, 1972-1973/1982), isso porque a performance musical parece mobilizar alterações da relação do sujeito com o corpo e consigo mesmo que podem ser aproximadas da noção lacaniana de gozo Outro.

Cumprido dizer que o que está em destaque na formulação lacaniana não é o falo, mas o corpo como um todo. É por isso que, nesse seminário, Lacan explica o gozo Outro como sendo o gozo feminino, visto que, na experiência analítica, a mulher é “*não-todo* no que se refere ao gozo fálico” (Lacan, 1972-1973/1982, p. 15). Logo, o gozo Outro é compreendido como modalidade de gozo que incide sobre o corpo para além da lógica fálica e da simbolização ordinária.

No entanto, é importante dizer que recorreremos à noção de gozo Outro por entendermos que essa formulação teórica pode ser empregada como operador interpretativo para pensar a música como um lugar de inscrição das experiências corporais que ultrapassam a organização ordinária do sujeito, mas sem pressupor equivalência entre tais experiências e o conceito psicanalítico em sentido clínico.

À luz dessa formulação, os gestos do músico durante a performance deixam de aparecer apenas como expressividade cênica e passam a indicar uma implicação corporal que ultrapassa a simples execução técnica do instrumento. Nesse sentido, o estado vivido pelo músico aproxima-se de uma forma de êxtase musical. Trata-se de um êxtase que, relacionado em termos interpretativos à formulação lacaniana do gozo Outro, permite compreender uma experiência de intensa incidência sobre o corpo, marcada por alterações da relação do músico consigo próprio e com a música.

Pigozzi (2016) afirma que o gozo Outro é a força motriz por trás de todo gesto criativo. Para essa autora, esse é o gozo da arte porque invade o corpo do cantor. Sob essa perspectiva, acreditamos que algo semelhante parece ocorrer com o músico. Durante a execução musical, todo o seu corpo é convocado a mover-se, como se observa na performance de Flea. Nessa experiência, o corpo deixa de operar como suporte da execução musical. Ele próprio torna-se lugar de inscrição da experiência musical.

Ao observarmos atentamente a atuação de um músico percebemos que, além de gestos e movimentos dançantes, sua expressão facial é transformada. Uma expressão séria pode dar lugar a uma sorridente, bem como pode dar lugar a um olhar perdido e até mesmo expressões que evocam o êxtase místico como o representado por Bernini em *O Êxtase de Santa Teresa*.

A escultura de Bernini traduz esteticamente o relato⁶ da experiência mística de Teresa de Ávila, marcada por dor e arrebatamento corporal.

Ao considerarmos a expressão facial de Santa Teresa, representada na escultura, e as expressões de um músico durante a atuação é possível supor que o êxtase místico e o momento de enlevação musical resultam de experiências semelhantes. Em ambos os casos – na experiência mística e na performance musical – observam-se modificações da relação do sujeito com o corpo e consigo mesmo. Como os movimentos de Flea que ultrapassam a cena performática.

No entanto, ressaltamos que a aproximação entre êxtase musical e êxtase místico é utilizada aqui em sentido interpretativo, e não como equivalência.

O que os músicos têm a dizer sobre o momento em que atuam

A fim de abordar as questões que formulamos, interessa-nos investigar de que modo a música convoca o instrumentista corporalmente e produz alterações em sua relação com o corpo e consigo mesmo.

Nossa hipótese é a de que, durante a performance, o músico vivencia uma experiência de êxtase marcada por modificações de seu estado de consciência e de sua relação com o corpo. Tal conjectura se dá porque, em certos momentos da atuação, a execução instrumental

6 No relato (Teresa de Jesus, 1983), a religiosa afirma ter tido um encontro com um anjo e esse, com uma lança de ouro, perfurou-lhe do coração às entranhas fazendo-a sentir-se em chamas com um grande amor de Deus. Segundo ela, a dor intensa fez-lhe gemer, mas a doçura da dor impedia-lhe de querer se livrar dela. A dor não era física, mas espiritual.

parece mobilizar o corpo para além da simples realização técnica, aproximando-se de uma experiência de êxtase musical.

É importante dizer que a psicanálise permite pensar esses efeitos como manifestações de uma experiência que se aproxima da formulação lacaniana do gozo Outro, conforme discutido na seção anterior. No entanto, essa noção não é utilizada aqui como tentativa de estabelecer equivalência direta entre as experiências do músico durante a performance e o conceito psicanalítico em sentido clínico.

Para investigar essas questões, apresentamos depoimentos de dois instrumentistas.

O ponto máximo da experiência de alteração da relação com o corpo e consigo mesmo parece ser o momento em que o músico, atravessado pelo som, tem a sensação de que seu corpo já não toca o chão:

Músico 1⁷ – Quando toco é impossível expressar em palavras, mas tenho uma sensação prazerosa como se tivesse perdido meu corpo. Quando você está tocando o seu melhor, você não ouve o público, não ouve os outros músicos, você se sente como se estivesse flutuando no ar em um espaço branco sem nenhum corpo humano. Você perde o senso de gravidade, ou o senso de pele, a sensação é de ter ido para outra dimensão!

O relato aproxima-se das formulações de Lacan e de Didier-Weill acerca do gozo e da invocação musical. No primeiro caso, a afirmação de que, ao tocar, experimenta uma sensação de prazer como se tivesse perdido o seu corpo, lembra o que Lacan nos ensina sobre o gozo Outro, “que se experimenta e do qual não se sabe nada” (Lacan, 1972-1973/1982, p. 103). Nesse sentido, a descrição de uma experiência corporal marcada pela perda da gravidade e pela dificuldade de situar-se na cena da performance, possui, em certa medida, semelhanças com o relato de Santa Teresa, mas diferente da Santa, que foi invadida pelo grande amor divino, a sensação de perder o senso de gravidade e ser transportado para outra dimensão só é possível ao músico quando ele executa a música e é intensamente afetado por ela.

Nesse ponto, somos remetidos a Didier-Weill que afirma que a música responde ao apelo silencioso do ouvinte e age para arrancá-lo de sua latência “num movimento de êxtase que o transporta para a cena da ex-sistência” (Didier-Weill, 1999, p. 12-13).

Vejamos, a seguir, outro relato:

Músico 2⁸ – Às vezes eu paro de tocar e vou caminhando para casa com o instrumento nas costas e só curtindo aquela sensação de prazer. Quando você faz uma coisa que deu certo e você viu a reação das pessoas. Você agradou. Você viu que agradou. As pessoas se emocionaram com o que você fez. Ah, isso aí não tem preço!

As palavras desse instrumentista não sugerem uma experiência de possessão, mas uma alteração da relação do sujeito consigo mesmo durante a performance musical. Embora intensamente afetado pela música, o instrumentista não parece submetido a um agente

7 Baixista. Toca o instrumento há 15 anos. Não tem nenhuma formação acadêmica em música, aprendeu de ouvido. Seu interesse pelo baixo elétrico se deu, na infância, devido ao fato de as partes de metal do instrumento parecer-lhe obras de arte em metal.

8 Guitarrista. Toca o instrumento há 35 anos. Não tem formação em música, mas estudou improvisação e harmonia de forma autodidata e, depois, teve aulas com alguns músicos. Seu interesse pela guitarra surgiu devido a sua vontade de contribuir nos cultos religiosos realizados na Igreja a qual congregava quando adolescente.

possessor, até porque como vimos no tarantismo, a música não tem a função de privar o ouvinte, mas de retirá-lo do estado de inércia. Além disso, quando o silêncio é restabelecido, o músico fica imerso em uma espécie de invasão de sentido, como relatado por esse músico, que, ao parar de tocar, diz que vai caminhando com o instrumento nas costas, curtindo a sensação de prazer.

Outro aspecto importante desse relato, que merece destaque, é a afirmação do músico de que “não tem preço” quando vê que agradou ao público e que as pessoas se emocionaram com a apresentação. Aqui, somos enviados, mais uma vez, a Didier-Weill (1997a) ao discutir que a emoção musical suscita dois movimentos no ouvinte: o estado de felicidade e o de nostalgia psíquica que, nesse contexto, pode ser compreendido como uma experiência que não está restrita apenas ao ouvinte ou ao músico, mas que produz efeito em ambos.

Convém realçar que nossa investigação concentra-se no músico/instrumentista. Essa delimitação decorre do interesse em compreender o papel do instrumento na constituição da experiência musical. Diferentemente do canto, em que a produção sonora emerge diretamente do corpo do cantor, a execução instrumental articula corpo, técnica, gesto e instrumento numa mesma experiência corporal. Entendemos que, na relação entre o músico/instrumentista e a música, o instrumento atua como um terceiro elemento que demanda esforço, dedicação e energia corporal. Por isso, uma de nossas questões diz respeito ao papel do instrumento musical no modo perceptivo do músico.

Para avançar nessa discussão, recorreremos à B. Sève (2013), para quem o instrumento musical situa-se entre o corpo do músico e a música que dele emerge, não existindo de forma independente. Para esse autor, não é possível haver música se o instrumento e o músico não lutarem juntos para lhe dar origem.

Vejamos os relatos:

Músico 1 – Se eu não estiver me sentindo bem, o instrumento percebe imediatamente. Ele está sempre ao meu lado. Eles estão sempre ao meu lado mesmo quando estou tendo um dia ruim. As guitarras baixo nunca me trairão, a menos que eu as traia.

Músico 2 – A minha relação com a guitarra, ela é simbiótica. Partindo do ponto de vista de que como as técnicas de guitarra são um pouco complicadas, eu preciso adquirir uma memória muscular, quando eu vou fazer uma frase na guitarra com algumas notas e que ela tem um nível de dificuldade grande, eu preciso repetir aquilo ali centenas de vezes, até que minha memória muscular esteja sincronizada com o meu cérebro e com aquele som que eu quero tirar ali. Então, é muito simbiótica, é como se fizesse parte do meu corpo o instrumento, então tem essa relação. Além de aquela coisa toda, você quer expressar um som e através daquele som, você quer gerar um sentimento específico em quem ouve: tristeza, alegria, bem estar, relaxamento... É como as notas musicais se comportam. Quando a gente passa a entender isso, a gente sabe exatamente como vai fazer.

Como vimos, para o músico 1, o instrumento é percebido como uma espécie de companhia fiel que o conforta nos momentos difíceis e que nunca o deixará ou trairá, a não ser que ele próprio faça isso. Já para o músico 2, a necessidade da prática constante faz com que ele perceba o instrumento como parte do seu próprio corpo.

A esse respeito, B. Sève (2013) afirma que tocar um instrumento constitui, antes de tudo, um trabalho corporal que envolve força, gestos e postura. Nesse trabalho, devido à prática diária, o instrumento e o corpo do instrumentista vão se fundindo e isso acaba por construir uma intimidade entre os dois a ponto de o instrumentista conceber o instrumento como uma extensão de si, como ocorre com o músico 2, ou mesmo considerar que o instrumento é capaz de perceber quando o instrumentista não está bem, como sugere o músico 1.

Essa relação remete às reflexões de Sami (2021), que compreende o instrumento musical como ferramenta privilegiada no processo de mediação de transferência entre paciente e musicoterapeuta. O que nos chama atenção no trabalho de Sami é a ideia de que o instrumentista precisa estabelecer uma relação de reciprocidade com o instrumento, ou uma negociação, para poder responder ao apelo enigmático que lhe chega. Assim, ao se apropriar do instrumento, o músico, movido pelo seu desejo de som, reconsidera sua pretensão de dominar o instrumento e aprende a lidar com ele e sua condição enigmática.

A relação de cumplicidade ou, mais precisamente, de negociação entre músico e instrumento decorre dos gestos do músico e das respostas que o instrumento musical oferece, pois se o músico não está bem, torna-se difícil alcançar o som desejado. De acordo com B. Sève (2013), é por meio do toque que o músico apreende e interpreta as reações do instrumento, independentemente do que seus ouvidos captam, visto que o contato com o instrumento permite que o músico perceba aspectos como a resistência e a vibração das cordas, o ajuste das tarraxas, dos cabeçotes, dos captadores, ou seja, o tato do músico permitirá que ele perceba as condições do instrumento.

A afirmação de que “além de aquela coisa toda, você quer expressar um som e através daquele som, você quer gerar um sentimento específico em quem ouve” chama atenção. Em primeiro lugar, porque o músico não produz apenas os sons necessários à execução musical, mas, conforme B. Sève (2013), também revela seu talento e suas virtudes ao destacar particularidades acústicas ou o virtuosismo de seu instrumento. Em segundo lugar, porque o músico assume que, através da execução instrumental, ele quer e sabe como provocar um sentimento específico em quem ouve.

Nesse sentido, o músico é alguém que, ao ser convocado, não apenas diz “sim” ao apelo musical, mas também trabalha para que a música se materialize. Para isso, empenha estudo, técnica, agilidade corporal, sensibilidade e desejo de extrair determinado som do instrumento. É nesse ponto que o músico busca conduzir a performance ao instante máximo da música: a nota azul. Vejamos:

Músico 2 – Primeiro eu tenho que sentir. A gente sabe exatamente o que a música quer dizer e a gente quer colocar para o público aquele sentimento. Então, primeiro eu tenho que sentir, meu cérebro tem que estar produzindo aquilo ali instantaneamente e é assim que eu coloco as notas. Eu sei exatamente onde é que eu preciso tocar para que aquele som seja soado ali para as pessoas sentirem também o que eu estou sentindo.

Essa declaração aproxima-se da formulação de B. Sève (2013), segundo a qual o músico é a fonte de uma energia física e sensível transmitida ao ouvinte. Isso porque, se o músico é o primeiro a sentir a música, ele tende a fazer com que esse sentimento reverbere no público que, por sua vez, convocado pela música, pode igualmente ser levado ao êxtase – como se

observa na reação da plateia presente na apresentação da banda *Red Hot Chili Peppers* que, como descrevemos, grita, assobia, aplaude, canta e dança.

Em Didier-Weill (1997b) essa experiência pode ser descrita como uma transmutação subjetiva na qual o ouvinte responde à música por meio do gesto e da dança e, mais ainda, entrega todo o seu corpo e emoção à música que o convoca.

Em vista disso, é relevante apresentar o que o músico 2 diz sobre a maneira como percebe que o sentimento que deseja transmitir chega ao público:

Músico 2 – A gente percebe nas pessoas as expressões. Pelas expressões faciais, a gente percebe a emoção expressa na face, no olhar, num bater de palmas, num estalar de dedos, no bater do pé. Às vezes até no choro, quando a gente toca alguma música com um acorde maior, um acorde menor, um dedilhado específico.

Essa declaração esclarece bem a proposição de Didier-Weill (1997a) acerca de a nota musical ser capaz de instaurar o estado de gozo, sem jamais ser monótona. De acordo com o depoimento, é por meio das manifestações corporais do ouvinte que ele consegue perceber a emoção do público presente nas apresentações.

Para compreender como o músico ingressa no estado de êxtase, perguntamos sobre a preparação que antecede a performance:

Músico 1 – Antes de tocar eu afinio meu instrumento. Eu fico muito tenso porque não sou muito bom em ficar na frente das pessoas. Então, me concentro no instrumento, mas assim que toco uma nota, a tensão desaparece.

Músico 2 – Eu costumo me concentrar na sequência das músicas e nas partes que eu vou ter um destaque, para lembrar realmente o que eu tenho que fazer. Quando são músicas que eu vou improvisar, eu procuro lembrar da harmonia delas. Então, eu procuro mentalizar ali, me concentrar e lembrar das harmonias. Eu procuro rever isso na mente para eu ter estratégias e poder fazer o som que eu estou pretendendo fazer.

Os relatos mostram que o momento que antecede a apresentação envolve concentração, preparação corporal e organização mental da execução. Como observado, um deles costuma afinar seu instrumento, enquanto o outro se volta à organização mental da sequência de notas que irá tocar, o que nos remete às reflexões de B. Sève (2013) a respeito de o instrumento só existir plenamente se estiver acoplado a um instrumentista, pois quando armazenado em algum lugar o instrumento musical reduz-se a um objeto inerte. Nesse sentido, o instrumentista só existe porque há o instrumento, sem esse último, o músico é apenas um ouvinte.

Quanto à experiência do êxtase musical, os relatos são os seguintes:

Músico 1 – Há um momento da apresentação que eu sinto como se estivesse ali parado com os pés no mundo branco, para lá do horizonte. E parece que tudo está em câmera lenta. De repente, penso: “Eu estava tocando um instrumento no palco, não estava? Não escuto nada, será que estou fora de ritmo?” E no momento em que fico preocupado, sou trazido de volta à realidade. Há um público a minha frente, estou em um palco. Então, sinto novamente a gravidade, a humanidade e outras sensações físicas. Aí, eu paro, fico em silêncio e respiro fundo. Na minha vida nada mais atingiu esse nível de perder o senso de gravidade que não seja na música, com meu instrumento. Quando

escuto outros músicos e percebo quando todos os ritmos combinam e o groove nasce, sinto-me bem, mas nada é comparado ao momento em que estou tocando.

Músico 2 – Eu sinto uma adrenalina e aquela sensação de prazer forte. Quando a apresentação termina, eu fico assim querendo ir pra casa. Por isso, vou caminhando para me acalmar. Eu só sinto essa adrenalina quando toco, mas se eu escuto uma música eu também me emociono. A gente tem nossas emoções também, somos humanos, mas a emoção não é igual a de quando eu estou tocando. Quando eu escuto música, eu escuto cada instrumento, sobretudo a guitarra.

Como se pode observar, é no momento em que está com seu instrumento, durante a performance, que o músico vivencia sensações como a de estar “parado com os pés no mundo branco, para lá do horizonte” ou “uma adrenalina e aquela sensação de prazer forte”. Em determinados momentos da apresentação, a execução musical parece mobilizar o músico, produzindo modificações na experiência do corpo e de si.

O músico 1 descreve com maior nitidez o processo de saída do estado de êxtase. Quando deixa de se escutar e passa a duvidar do próprio ritmo, inicia-se o retorno à experiência ordinária e, então, volta a perceber que está diante de um público. O silêncio e a respiração aparecem então como formas de reinscrição do sujeito na realidade da cena.

Após o ápice do prazer, ambos os músicos relatam a necessidade de um tempo para poder voltar ao estado em que se encontravam antes da atuação com o instrumento. Tal necessidade aproxima-se da reflexão de Vivès (2020), segundo a qual o gozo se situa “sempre do lado do excesso, do lado de um corpo excedido no plano da percepção das sensações” (Vivès, 2020, p. 203).

O tempo de restabelecimento decorre tanto da intensidade da sensação quanto da energia despendida durante a performance, deixando o músico numa espécie de entorpecimento momentâneo. Daí a necessidade de uma pausa para voltar a si, seja por meio do silêncio ou da respiração profunda, como relata o músico 1, seja para se retirar e voltar para casa, como o músico 2.

Para ambos os instrumentistas, é quando estão tocando seus instrumentos que eles são invadidos pela sensação de prazer intenso. Quando ocupam a posição de ouvintes, os músicos relatam emoção e bem-estar, mas não a mesma intensidade de implicação produzida durante suas performances. Ainda que reconheçam minuciosamente os instrumentos, os ritmos e as estruturas sonoras, a música escutada não os conduz ao mesmo estado vivido durante a atuação com o instrumento.

Os depoimentos aproximam-se da proposição de B. Sève (2013) de que o músico percebe os sons como eventos singulares. Sua escuta é mais apurada, uma vez que ele é o profissional que conhece muito bem o som dos instrumentos. No entanto, é na execução instrumental que a música parece incidir mais intensamente sobre o sujeito, mobilizando alterações de seu estado de consciência e de sua relação com o corpo.

Os relatos dos músicos indicam que a performance ultrapassa a execução técnica do instrumento e mobiliza o corpo para além da significação. Por isso, o estado de êxtase só é possível ao músico quando ele executa o instrumento. Logo, a performance musical permite uma experiência corporal vivida.

Considerações finais

Este trabalho investigou como a experiência vivida pelo músico durante a performance aproxima-se de uma experiência de êxtase musical, bem como os modos pelos quais essa experiência se instaura e se desfaz e o papel desempenhado pelo instrumento nesse processo. Nossa inquietação inicial surgiu da observação dos movimentos do baixista Flea, da Banda *Red Hot Chili Peppers*, que, durante as apresentações, pula, gira, dança e projeta o corpo para frente e para trás enquanto executa o baixo. Isso porque tais movimentos evocam, em certa medida, os estados de transe presentes em rituais de possessão terapêutica, como o tarantismo.

Partimos da hipótese de que a performance musical pode produzir alterações do estado de consciência do sujeito. Nesse contexto, os movimentos do músico foram compreendidos como resposta à convocação feita pela música, conduzindo-o, em determinados momentos, a uma experiência que ultrapassa a simples execução técnica do instrumento. Investigamos, assim, se essa experiência poderia aproximar-se de uma forma de êxtase musical, bem como o papel do instrumento nesse processo.

Embora as análises desenvolvidas a partir dos depoimentos de dois músicos não permitam generalizações e possam, em certa medida, limitar nossa compreensão, o referencial teórico adotado possibilitou articular a singularidade dos relatos a questões mais amplas relativas ao corpo, ao gozo e à experiência musical. Ressaltamos que nosso intuito não foi o de tentar provar que todos os músicos vivenciam a performance da mesma maneira, mas de observar se, ao responderem corporalmente à convocação da música, poderia haver alterações do estado de consciência.

À luz da formulação lacaniana do gozo Outro, a experiência relatada pelos músicos pode ser aproximada de uma forma de êxtase musical. Não se trata de estabelecer equivalência direta entre experiência musical e gozo Outro, nem entre experiência musical e experiência mística, mas de considerar que determinados efeitos produzidos pela música excedem a simbolização e incidem sobre o corpo.

Nesse processo, o instrumento tem um papel fundamental. Por meio dele, a energia corporal do músico converte-se em som. Desse modo, a onda vibratória do som gerado pelo instrumento incide sobre o instrumentista, produzindo efeitos como a sensação de estar “parado com os pés num mundo branco” (músico 1) ou “aquela sensação de prazer forte” (músico 2). Integrado ao corpo do músico numa relação de simbiose, o instrumento favorece alterações do estado da relação do músico com o corpo durante a performance.

A saída do êxtase musical, por sua vez, parece depender da emergência do silêncio. Os relatos mostram que é quando a apresentação termina e o músico volta a escutar a si mesmo e ao ambiente ao redor que ele retorna ao estado anterior à alteração. Desse modo, é o silêncio que reinscreve o músico no campo do sentido, restituindo-lhe a percepção do palco, do público e do próprio corpo. Logo, o vazio que habita entre as notas, entre as músicas e entre as apresentações torna-se condição para a dissolução do êxtase.

Retomamos, por fim, as palavras de Didier-Weill (1997b), segundo as quais, ao ouvir a música soar, o sujeito não pode deixar de lhe dizer “sim”. Ao responder a essa convocação, o ouvinte entrega à música aquilo que possui de mais imediato: o próprio corpo. Compreendemos

que o mesmo ocorre com o músico que, ao tocar, transforma energia física em som e faz surgir uma nota “que se situa num porvir possível” (Didier-Weill, 1999, p. 17).

A música deixa então de ser apenas objeto de execução técnica e passa a produzir efeitos que incidem sobre o corpo do sujeito. Desse modo, tais efeitos podem ser aproximados, em termos psicanalíticos, da formulação lacaniana do gozo Outro, uma vez que o músico não apenas executa a música, mas é corporalmente atravessado por ela.

Referências

- André, M. E. D. A. (2005). *Estudo de caso em pesquisa e avaliação educacional*. Brasília: Liberlivros.
- Beaudry-Jodoin, L., Vivès, J.-M. (2023). La visualisation: un autre mode de traitement de l’objet pulsionnel voix dans l’autisme. *Evolution Psychiatrique*, 88(3), 345-354. Recuperado em 24/08/2026 em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0014385523000476#preview-section-abstract>>.
- Chizzotti, A. (1991). *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. São Paulo: Cortez.
- Didier-Weill, A. (1997a). *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Didier-Weill, A. (1997b). *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Didier-Weill, A. (1999). *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Flea. (2022). Entrevista do Flea para a Bass Player Magazine. *Bass Player Magazine*. Recuperado em 24/08/2026 em: <<https://www.redhotchilipeppers.com.br/entrevista-do-flea-para-a-bass-player-magazine-abril-2022/>>.
- Freud, S. (1969). Conferências introdutórias sobre psicanálise. In Freud, S., *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1916-1917).
- Gil, A. C. (1989). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas.
- Hanslick, E. (1992). *Do belo musical* (N. Simone Neto., Trad.). Campinas: Editora da Unicamp. (Obra original publicada em 1854).
- Lacan, J. (1982). *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar. (Obra original publicada em 1972-1973).
- Lévi-Strauss, C. (2011). *O homem nu: mitológicas IV*. São Paulo: Cosac Naify. (Obra original publicada em 1971).
- Lombardi, G. (2020). Na Itália meridional, a aranha da loucura... entre raízes, arquétipos, culturas e deficiência. *Estudos IAT*, 5(2), 215-239. Recuperado em 24/08/2026 em: <<http://estudosiat.sec.ba.gov.br/index.php/estudosiat/article/view/201>>.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Pigozzi, L. (2016). Jouissance autre et sublimation: un défi à l’anesthésie contemporaine. *Che Vuoi?*, (1), 155-163. Recuperado em 24/08/2026 em: <<https://www.cairn.info/revue-che-vuoi-2-2016-1-page-155.htm>>.

Poizat, M. (1996). *La voix sourde*. Paris: Métailié.

Sami, S. (2021). *Le processus de négociation dans la clinique psychanalytique: l'abîme du non-rapport médiatisé dans um atelier de musicothérapie*. Tese de doutorado, Université Côte d'Azur, Nice, França.

Sève, B. (2013). *L'instrument de musique: une étude philosophique*. Paris: Éditions du Seuil.

Teresa de Jesus. (1983). *Livro da vida*. Petrópolis: Vozes.

Vivès, J.-M. (2015). A melo-mania ou a voz objeto de paixões. In Maliska, M. E. (Org.), *A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura* (pp. 83-95). Curitiba: Juruá.

Vivès, J.-M. (2020). *A voz no divã*. São Paulo: Aller.

Music, Body, and Language: Other jouissance in musical performance

Abstract

Drawing on the contributions of Claude Lévi-Strauss, Alain Didier-Weill, Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty, and Bernard Sève in the fields of anthropology, psychoanalysis, phenomenology of perception, and philosophy of music, this study investigates transformations in the musician's experience of self and body during performance. It hypothesizes that such experiences may be associated with a state of musical ecstasy, while also analyzing the modes through which this experience is established and dissolved, as well as the role played by the relationship and negotiation with the instrument in this process. To this end, we adopted a qualitative approach grounded in case study methodology, with data collection based on unstructured interviews. We present testimonies from two musicians – a bassist and a guitarist – whose accounts contribute to the analysis of the proposed questions. The reports indicate that, during performance, musicians may experience transformations in their relationship with both their body and themselves, produced by the incidence of music. When silence is reinscribed into the scene, the musician returns to the state preceding the transformation. Thus, the musical experience reveals the body as a privileged site for the inscription of music's effects. In psychoanalytic terms, such effects may be related to the Lacanian formulation of the Other jouissance.

Keywords: Music, Body, Language, Other jouissance.

Música, cuerpo y lenguaje: el goce del Otro en la interpretación musical

Resumen

A partir de las contribuciones de Claude Lévi-Strauss, Alain Didier-Weill, Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty y Bernard Sève, en los campos de la antropología, el psicoanálisis, la fenomenología de la percepción y la filosofía de la música, este trabajo investiga las modificaciones de la experiencia del músico consigo mismo y con el cuerpo durante la performance, planteando la hipótesis de que tales vivencias pueden aproximarse a un estado de éxtasis musical, así como analizar los modos de instauración y disolución de esa experiencia y el papel de la relación y de la negociación con el instrumento en ese proceso. Para ello, adoptamos un enfoque cualitativo, fundamentado en el estudio de caso, cuya recolección de datos incluyó entrevistas no estructuradas. Presentamos testimonios de dos músicos – un bajista y un guitarrista – que contribuyen al análisis de las cuestiones propuestas. Los relatos indican que, durante la performance, el músico puede experimentar modificaciones en la

relación con el cuerpo y consigo mismo, producidas por la incidencia de la música. Cuando el silencio se reinscribe en la escena, el músico vuelve al estado anterior a la alteración. De este modo, la experiencia musical evidencia el cuerpo como lugar privilegiado de inscripción de los efectos de la música. En términos psicoanalíticos, tales efectos pueden aproximarse a la formulación lacaniana del goce del Otro.

Palabras clave: Música, Cuerpo, Lenguaje, Goce del otro.

Musique, corps et langage : la jouissance de l'Autre dans la performance musicale

Résumé

À partir des contributions de Claude Lévi-Strauss, Alain Didier-Weill, Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty et Bernard Sève, dans les domaines de l'anthropologie, de la psychanalyse, de la phénoménologie de la perception et de la philosophie de la musique, ce travail étudie les modifications de l'expérience du musicien avec lui-même et avec son corps pendant la performance, en formulant l'hypothèse que ces vécus peuvent être rapprochés d'un état d'extase musicale. Il analyse également les modes d'instauration et de dissolution de cette expérience ainsi que le rôle de la relation et de la négociation avec l'instrument dans ce processus. Pour ce faire, nous avons adopté une approche qualitative fondée sur l'étude de cas, dont la collecte de données a inclus des entretiens non structurés. Nous présentons les témoignages de deux musiciens – un bassiste et un guitariste – qui contribuent à l'analyse des questions proposées. Les récits indiquent que, pendant la performance, le musicien peut éprouver des transformations dans son rapport au corps et à lui-même, produites par l'incidence de la musique. Lorsque le silence se réinscrit dans la scène, le musicien revient à l'état antérieur à cette transformation. Ainsi, l'expérience musicale met en évidence le corps comme lieu privilégié d'inscription des effets de la musique. En termes psychanalytiques, ces effets peuvent être rapprochés de la formulation lacanienne de la jouissance de l'Autre.

Mots-clés: Musique, Corps, Langage, Jouissance de l'autre.

Recebido em: 15/09/2024

Revisado em: 17/05/2026

Aceito em: 27/05/2026