

Música, tempo e narratividade: Origem e destino da musicalidade humana*

MICHEL IMBERTY**

TRADUÇÃO: MARCOS NOGUEIRA

Resumo

A narratividade, estrutura da experiência humana do tempo, é também aquilo que organiza nossa experiência musical? Em outras palavras, a música conta histórias? Por muito tempo, e por vezes até hoje, a maioria dos musicólogos e semiólogos respondeu negativamente. Agora, na literatura, pode-se identificar uma estrutura da experiência do tempo, anterior à própria narrativa, que se pode dizer protonarrativa e que se organiza em sucessivas alternâncias de tensões e relaxamentos, repetições e variações, tempo cheio e denso e tempo vazio ou morto, expectativas, surpresas e satisfações, a coerência e desdobramento da história. Provavelmente primeiro Schoenberg, mas também outros compositores se libertaram dessa protonarrativa linear para construir obras com estruturas explodidas e algébricas, nas quais o tempo não passa, não tem direção ou sentido. É este paradoxo que deve ser entendido, quando novas formas se reconectam com o devir do tempo, dando a sensação de forte direcionalidade que implica um protótipo, uma narrativa com uma linha de tensão dramática orientada, e que nos conta novas histórias de intencionalidade sem palavras ou conceitos para dizer.

Palavras-chave: narratividade, protonarrativa, experiência do tempo

Music, time, and narrativity: Origin and destination of human musicality

Abstract

Is narrativity, the structure of the human experience of time, also what sets our musical experience aside? In other words, does music tell stories? For a long time, and sometimes even today, most musicologists and semiologists have answered negatively. Now, in the literature, we can identify a structure of the experience of time before the narrative itself, which we can say proto-narrative, which is organized in successive alternations of tensions and relaxations, repetitions and variations, complete and dense time and empty or dead time, expectations, surprises and satisfaction, the coherence and unfolding of history. Probably Schoenberg first, but other composers have freed themselves from this linear proto-narrative to construct works with exploded and algebraic structures, in which time does not pass and has no direction or meaning. This paradox must be understood when new forms reconnect with the becoming of time, giving the sensation of solid directionality that implies a prototype, a narrative with a dramatic line of tension oriented. We are told new stories of intentionality without words or concepts to say.

Keywords: narrativity, proto-narrative, time experience

* Conferência proferida no XIII Simpósio de Cognição e Artes Musicais – SIMCAM 13. Curitiba, maio de 2017 (tradução do original em francês).

** Professor Emérito – Universidade de Paris—Nanterre.

1. O problema

A música é a arte do tempo e compor significa “fazer tempo”, todos os tipos de tempos humanos muito diversos, carregados de emoções subjetivas individuais, culturais, sociais, e que têm suas raízes na nossa mente e no nosso inconsciente. Mas não somente: compor significa criar novas formas de tempo que, no entanto, pouco têm a ver com a nossa experiência existencial e que, de certa maneira, a transformam ao longo da história. A música, em suma, transforma as experiências íntimas da subjetividade humana, tanto nas suas dimensões culturais quanto comunicativo-sociais. Porém, depois de Wagner e até Boulez, toda a música do século XX parece negar a experiência íntima do tempo clássico e romântico, fragmentando-a, devolvendo-a a um espaço sonoro utópico.

Na verdade, desse ponto de vista, a história musical do século XX parece estar em contradição com a tradição ocidental, desde a antiguidade. Segundo o musicólogo John D. Kramer, se a música é experimentada, sentida fundamentalmente como uma sucessão de “instante após instante”, esta sucessão também cria vários tipos de continuidade e descontinuidade do tempo musical. O mais comum, aquele que corresponde ao sentimento imediato de qualquer ouvinte, mas também à descrição mais geral e superficial da música, é o de um fluxo que a faz fluir de modo mais ou menos homogêneo. A linearidade pode ser definida como “a determinação de uma ou mais características da música, de acordo com as implicações que derivam de eventos precedentes à seção”. Por exemplo, escuto determinada sequência de música tonal e espero, através do processo formal de desenvolvimento, certos “eventos consequentes” entre todos aqueles que o compositor poderia ter escolhido. Isso porque, segundo Kramer, “a quintessência da expressão da linearidade musical é o sistema tonal. A tonalidade é uma das maiores conquistas da civilização ocidental e o seu desenvolvimento não foi acidental. Durante muito tempo, a cultura ocidental foi essencialmente linear e a sua música incorporou um sistema refinado de linearidade.

Pelo contrário, o século XX parece ter-se afastado deste tempo musical contínuo e linear, para se aproximar de um tempo fragmentado em instantes justapostos que não dão mais a impressão do fluir de um antes para um depois, deixando o ouvinte sem referências e incapaz de antecipar o curso dos eventos sonoros. O século XX parece ter rejeitado a continuidade e a linearidade da experiência do tempo como base psicológica da música no Ocidente.

No entanto, esta recusa da continuidade linear apresenta-se, hoje, como um paradoxo no que diz respeito às ciências cognitivas e à biologia do cérebro humano. De fato, há vários anos que os biólogos — em particular Antonio Damásio — sustentam a hipótese de que a organização cerebral da memória é de natureza “narrativa”, uma organização

que coloca em ordem linear e direcional o tempo e os acontecimentos que ocorrem, e que podem a qualquer momento se desenvolver sob a forma de “protonarrativas” constituídas por imagens, sensações, memórias ainda não verbalizadas e, por vezes, não verbalizáveis. A experiência pessoal do tempo seria, portanto, biologicamente *narrativa* ou *protonarrativa*, isto é, linear e contínua.

Teremos, portanto, dois problemas a examinar. O primeiro concerne a esta estrutura narrativa ou protonarrativa do nosso cérebro e às suas consequências para a cognição musical. O segundo problema é o da evolução da linguagem musical, desde o final do século XIX até os dias de hoje, com este abandono da narratividade e da continuidade linear do tempo musical e, então, com seu regresso a novas formas que já encontramos traçadas em Boulez através de sua redescoberta de Wagner, em 1966, com *Parsifal* e, depois, com o *Anel*, em 1976.

2. As origens biológicas e psicológicas da música e a “musicalidade humana”

a) Os primeiros organizadores temporais da vida humana

Durante muitos anos os psicólogos demonstraram que os principais organizadores da vida humana, tal como podemos observá-los nas crianças muito pequenas, são os ritmos e os movimentos do corpo. A criança comunica-se com o seu meio humano, com as pessoas que a rodeiam, por meio de movimentos e vocalizações que se organizam entre repetições e variações. Podemos considerar que estes termos expressam tanto uma realidade psicológica comportamental, como também uma realidade musical.

O psicólogo Daniel Stern (1977) mostra como todo o início da socialização da criança (entre 3 e 6 meses) baseia-se em uma organização repetitiva criada pela mãe nas relações com a criança. A mãe de fato utiliza todos os registros comportamentais em modo repetitivo: vocalizações, movimentos, estimulações táteis e cinestésicas, entre outros, sem que, ao menos inicialmente, haja qualquer intenção pedagógica. Na verdade, em tenra idade, a repetição parece ser o modo privilegiado da mãe se relacionar com seu bebê. E Stern especifica que, sendo o repertório da criança limitado, a repetição materna preenche um vazio onde o que é dito ou feito tem menos importância que a qualidade sensorial da estimulação, bem como de sua estruturação. A respeito dos jogos vocais da mãe e do bebê, Stern escreve: “o que provavelmente importa menos é o que a mãe realmente diz. O importante é a musicalidade dos sons que ela produz. Deste ponto de vista, a ação repetitiva adquire sua importância enquanto unidade estrutural e funcional na interação” (Stern, 1977, p. 121). E a estruturação temporal das interações ou dos comportamentos interativos gerados pelas repetições é, sem dúvida, o

fenômeno essencial sobre o qual deve se basear a nossa compreensão do desenvolvimento da cognição musical.

Em suas brincadeiras com o bebê, a mãe é, portanto, levada a repetir muitas coisas (ações, palavras, etc.). Mas é óbvio pela observação, que essas brincadeiras nunca se repetem exatamente da mesma maneira: há, diz Stern, “a introdução progressiva de *variações*... A forma geral (da ação repetitiva) pode, portanto, ser conceituada como apresentação e reapresentação de um tema com ou sem variações. Mais da metade das repetições, sejam vocais ou não verbais, incluem variações (Stern, 1977, p. 122). Dois elementos permitem, portanto, o desenvolvimento da socialização, do afeto e da cognição em tais situações: por um lado, a criança aprende a se adaptar a um número cada vez maior de variações, mas, por outro lado, só pode fazê-lo porque a repetição se baseia em um *ritmo regular* que torna o tempo previsível e organizado. É nesta regularidade que se fundamenta a alternância emocional de tensão e relaxamento, de insatisfação e satisfação, ao mesmo tempo que suas diversas transposições, seus diversos contornos. Em suma, vemos que todo o desenvolvimento da comunicação e das interações sociais é construído sobre a aprendizagem de sequências cuja estrutura temporal é baseada na repetição que permite à criança dominar o tempo por regularidade variada, regularidade ornamentada e diversificada. Não é também isto que constitui o substrato universal da música em todas as culturas? *A repetição-variação é, portanto, o principal organizador temporal da experiência vivida pela criança, pois é a base biológica da experiência musical em todas as culturas.*

40

b) Voz e corpo: o “momento presente”

Outro fato importante deve ser observado. Assim que nasce, o bebê fica imerso em um banho sonoro de todos os ruídos e sons do seu ambiente. Dois elementos ganham imediatamente importância: o primeiro é que o recém-nascido ouve pessoas conversando entre si e conversando com ele (fato presente em todas as culturas, de diversas formas); o outro elemento é que essas palavras e esses gestos vocais estão ligados aos movimentos do corpo. Imediatamente após o nascimento, a mãe pega o bebê nos braços, embala-o, etc. A criança não separa esses eventos, porque muitas vezes são movimentos e sons simultâneos e sincronizados, indiferenciados, que possuem características temporais comuns: ritmo, duração, velocidade. Consequentemente, esses eventos estão ligados porque têm uma forma temporal comum.

O recém-nascido descobre assim a fusão entre movimentos e sons ou sequências de sons através do uso da voz. Em suma, ele começa a organizar esse novo mundo físico que descobre através das *formas do tempo*. Um exemplo: o bebê está com fome e espera que sua mãe o pegue nos braços para amamentá-lo. Ele começa a se manifestar e, se a

mãe não vem, ele grita e se agita. Então a mãe o pega e o amamenta. Assim a sequência ganha sentido, é orientada, linear e direcional (tem um objetivo). A tensão aumenta e a criança experimenta essa tensão em seu corpo, todos os seus músculos ficam tensos, e quando o bebê começa a se alimentar, vem o relaxamento, os músculos relaxam e ele sente um verdadeiro prazer. *Esta sucessão de tensão e relaxamento é uma forma mínima de tempo.* De um tempo vivido, de um tempo íntimo, interior, no qual também podemos reconhecer a base das formas elementares da música, uma sucessão mais ou menos regular, uma sucessão variada de tensão e relaxamento.

c) Afetos de vitalidade e formas vitais

O conteúdo primário das trocas entre a mãe e a criança é constituído por emoções e sentimentos, e estas emoções e estes sentimentos também se expressam através de uma forma temporal, uma organização particular do tempo vivido, que regula as alternâncias de tensões, relaxamentos, acelerações e desacelerações, crescentes e decrescentes. As emoções e os sentimentos são vivenciados pela criança não primeiro em si mesma, mas nas trocas com a mãe. Emoções e sentimentos são, antes de tudo, experiências intersubjetivas, experiências sociais. E sua principal característica é que elas são uma unidade de tempo e uma forma de tempo. A ideia fundamental é que *emoções e sentimentos são, antes de tudo, experiências de tempo.* Portanto, não é por acaso que a música lida com emoções. Mas do que estamos falando quando falamos de emoções e sentimentos? Todos conhecem as referências psicológicas estabelecidas por Darwin: uma lista de emoções ditas “básicas” (alegria, tristeza, raiva, etc.). Mas sabemos por experiência que estes conceitos não correspondem ou definem mal a experiência, os sentimentos que cada um de nós pode ter. Tua alegria ou tua tristeza não é minha!

Stern define o que chama de “afetos de vitalidade” ou mais tarde em seu último livro, “formas vitais”. Vale a pena citar com alguma extensão o texto do livro *Le monde interpersonnel du nourrisson* (1985): “muitas características das emoções não se enquadram no léxico ou na taxonomia de afetos existentes. Esses caracteres indescritíveis são mais bem representados por termos *dinâmicos* e cinéticos, tais como “emergir”, “desfalecer”, “fugaz”, “explosivo”, “crescendo”, “decrecendo”, “explodir”, “estender-se”, etc. Essas características são certamente perceptíveis pelo bebê e de importância diária, mesmo que momentânea (Stern, 1985/1989, p. 78, grifo nosso). Esses afetos de vitalidade são, portanto, características ligadas às emoções, aos modos de ser, às diversas formas de sentir internamente as emoções. Por exemplo, será tudo o que separa uma alegria “explosiva” de uma alegria “passageira”, ou então serão ainda as mil maneiras de sorrir, de se levantar da cadeira, de pegar o bebê nos braços, *sen-*

tidos que não são redutíveis aos afetos categóricos clássicos, mas que os colorem de maneira sempre muito sensível ao sujeito.

Se eu traduzisse a ideia de Stern de outra forma, diria que esses sentidos são, antes de tudo, de natureza dinâmica e temporal, que é isso que os torna originais. Dão profundidade ao instante, ao presente da ação ou emoção em curso, e isso é, sem dúvida, o que o bebê percebe nas ações, nos gestos, nas atitudes de sua mãe ou das pessoas ao seu redor. São formas de sentir, de estar com, antes de serem emoções ou sentimentos particulares. A comparação com a música ou a dança é então obrigatória, porque o coreógrafo ou o compositor traduz muito mais uma forma de sentir do que um sentimento particular: mas quando assim é, o que constitui originalidade estilística é precisamente que o sentimento abstrato traduzido nunca é traduzido da mesma forma, isto é, *sentido* da mesma forma por dois compositores diferentes.

A música pode traduzir por sua conta todas as nuances das formas vitais. A música, como dissemos no início, é a arte do tempo, a música cria formas de tempo. Mas também o faz a partir da experiência humana, da experiência da vida intersubjetiva e emocional, porque a vida intersubjetiva e emocional é vida no tempo, experiência do tempo. É o mesmo fundo psicológico.

42

d) Em música...

Em trabalhos anteriores sobre obras de Brahms e Debussy, mostrei como as formas vitais se desenvolvem em música, assim como na mente humana. Por exemplo, numa experiência em que os ouvintes tinham de associar livremente adjetivos a excertos de obras para piano de cada um dos dois compositores, pudemos notar como a tristeza que a música de um evoca não é a tristeza que evoca a música do outro, e como as diferenças estão ligadas a diferentes afetos de vitalidade, mais precisamente a diferenças nas experiências de tempo vividas pelos ouvintes, experiências que não são as mesmas para Brahms e para Debussy. A tristeza evocada por *Des pas sur la neige* de Debussy não é a tristeza do *Intermezzo op. 119, n.º1*, possuindo a primeira, como mostram as experiências, algo mais estático, fixo, imóvel, algo mortal, e a segunda, ao contrário, certa fluidez vital que a distancia do desespero e a transporta para a nostalgia. Porém, de outro lado, a tristeza de Debussy nesta peça também tem algo que a aproxima da alegria leve, efêmera e irônica de *La Danse de Puck* ou *Minstrels*: descubro aí a mesma “qualidade” global de organização do material sonoro, a mesma “qualidade” de contrastes, rupturas, ritmos, figuras melódicas. Tristeza e ironia, solidão desesperada e alegria aérea e saltitante referem-se ao mesmo modo de “sentir”, ao mesmo modo de moldar o fluxo sonoro, à mesma “intencionalidade”, ou pelo menos, ao mesmo “padrão de estar com” o material sonoro e o tempo, ou seja, o mesmo padrão de “estar no mundo”, um estilo. Será o

estilo, portanto, apenas uma *arquitetura de afetos de vitalidade*? A resposta de Stern é, em todo caso, idêntica à minha: “durante o comportamento espontâneo, o domínio dos afetos de vitalidade é equivalente ao estilo na arte” (Stern, 1985/1989, p. 206). Os afetos de vitalidade modulam, “estilizam” programas comportamentais fixos e rígidos, como caminhar, sorrir, etc. Todos os humanos caminham, mas, ainda que ao longe eu não possa distinguir tuas feições, reconheço-o pelo teu caminhar.

A noção correspondente à de afeto de vitalidade em música é, sem dúvida, a de *vetor dinâmico*. Defini vetores dinâmicos (Imberty, 1981, p. 91) como eventos musicais que transmitem significações temporais de orientações, progressão, diminuição ou crescimento, repetições ou retornos. Por exemplo, numa das experiências já citadas sobre *La Puerta del Vino* de Debussy, pedi a sujeitos músicos e não músicos para descreverem verbalmente o que ouviram, em tempo real durante a escuta. No momento em que começa o que podemos chamar de *coda* da peça (compasso 78), há uma súbita passagem para a oitava superior realizada em *pp*. As respostas indicam “serenidade”, “imobilização”, “calma”, “extinção”, “apagamento”. A passagem para o agudo é, portanto, *sentida* como desaceleração do tempo (embora não haja uma desaceleração objetiva do andamento na performance escolhida), devido à “imobilização” ou à “serenidade” que relaxa a densidade da duração e da escrita. A passagem para a oitava superior não é, portanto, apenas uma mudança de registro, mas assume a significação de uma espécie de abertura e de imobilização do tempo musical, que o último arpejo da peça quebra subitamente. Esta mudança percebida e sentida é, portanto, um *vetor dinâmico* que orienta a percepção do ouvinte, suas expectativas, suas representações internas. A qualidade desta orientação depende daquilo que o vetor dinâmico refere, aqui assimilado a um conjunto de afetos de vitalidade que o ouvinte experimenta ou revive imediatamente ao ouvir.

e) Perfis de tempo e criação

Dois pontos devem ser esclarecidos: em primeiro lugar, deve-se notar que os afetos de vitalidade não dependem, para sua tradução em comportamento, de nenhum modo sensorial particular. O tipo de “percepção” que representam é *a-modal*, o que significa que a criança, mais tarde o adulto, “traduz” espontaneamente o “sentido” para um modo ou outro, indiferentemente, e, na maioria das vezes, assume um estado de “percepção” mais confuso ou indeterminado e mais imediato. Muitos resultados experimentais mostraram que os bebês são perfeitamente capazes de realizar transferências intermodais muito cedo, e que a base do seu “conhecimento” não é afetada por uma modalidade específica: assim, “certas propriedades das pessoas e das coisas, tais como forma, nível de intensidade, movimento, número e ritmo são apreendidos diretamente como atributos perceptivos globais e amodais (Stern,

1985/ 1989, p. 77). Então os afetos de vitalidade, se não são “categorizáveis” porque são amodais, encontram a sua consistência no seu “perfil de ativação”, no seu padrão temporal interno. Os afetos de vitalidade estão enraizados na própria dinâmica da vida emocional, na dinâmica da emergência da personalidade e do vínculo interpessoal. Um afeto de vitalidade é, portanto, um tempo emergente, um fragmento de tempo no presente que é sentido como uma série de tensões e relaxamentos mais ou menos fortes, como uma série de variações na intensidade do sentimento. Um exemplo dado por Stern é notavelmente esclarecedor: para acalmar seu filho, a mãe lhe dirá “Vai, vai, vai...”. Ela faz isso enfatizando as primeiras sílabas e diminuindo a velocidade nas seguintes. Mas ela pode tentar obter o mesmo efeito sem dizer nada, apenas acariciando a cabeça de seu filho: o gesto, a carícia tem então o mesmo perfil, forte no início, mais lento e mais leve no final. O interessante aqui é que o bebê sente os dois comportamentos da mesma forma e, portanto, experimenta o mesmo afeto de vitalidade caracterizado por um determinado *perfil de ativação* que sente e “reconhece” imediatamente (Stern, 1985/1989, p. 83).

44

Outro exemplo faz-nos compreender a natureza profundamente dinâmica do afeto de vitalidade. Diz Stern: “um ‘acesso’ de raiva ou alegria, uma inundação de luz, uma série acelerada de pensamentos, uma emoção incomensurável provocada pela música e uma injeção de narcótico pode dar a sensação de um ‘acesso’”. Todos esses fenômenos compartilham os mesmos padrões de disparo neuronal, embora pertençam a territórios diferentes do sistema nervoso. Chamo o efeito de vitalidade de um “acesso” à qualidade daquilo que é sentido durante todos esses tipos de mudanças (Stern, 1985/1989, p. 80). Este exemplo mostra claramente a natureza dinâmica do afeto de vitalidade: é um “padrão” de mudança de estado interior, não dos próprios estados, ou seja, um padrão de eventos (e não de sensações ou sentimentos) que se apresenta como um período de tempo, mais ou menos breve, um período de ativação que tem seu perfil e sua unidade imediatamente identificáveis em nós mesmos. Stern especifica ainda: “podemos descrever todos os diferentes perfis de ativação em termos de intensidade da sensação em função do tempo. As mudanças de intensidade são suficientes para explicar o que denominamos acima de ‘explosivo’, ‘acesso’ ou outros como ‘desfalecimento’, etc.” (Stern, 1985/1989, p. 82, nota 8).

À medida que as experiências de mesmo tipo se acumulam, os afetos de vitalidade agrupam-se em organizações emergentes muito globais, nas quais percepções, ações e pensamentos não existem como tais, organizações que constituem a “matriz” do seu desenvolvimento em experiências subsequentes. Assim, os afetos de vitalidade podem aparecer como categorias (sensoriais e intuitivas) primitivas sobre as quais serão posteriormente construídas emoções, sentimentos, formas

percebidas e identificadas, pensamentos. Sua organização continua a ser, diz Stern, “o domínio fundamental da subjetividade humana”, é “o reservatório fundamental do qual podemos extrair todas as experiências de criação” (Stern, 1985/1989, p. 95).

f) Acordar

Para que a comunicação entre mãe e filho, mas também entre dois adultos, funcione, é necessário que estejam em acordo, ou seja, em sintonia. O exemplo de “tocar música em conjunto” (caro a Cláudio Abbado), em um quarteto, por exemplo, é muito sugestivo. Os músicos precisam estar afinados em sentido estrito (precisão), mas não somente. Precisam compartilhar as mesmas emoções, os mesmos sentimentos, a mesma “visão” da obra executada. Para que o conjunto seja homogêneo, para que a unidade de performance e de tonalidade seja possível, os músicos devem se ajustar uns aos outros, devem se ouvir para *acordar*, não apenas do ponto de vista dos parâmetros objetivos (altura, andamento, fraseado, acentos, etc.), mas também do ponto de vista do sentido da música que tocam. É, portanto, necessário que seu *acordo* seja também um acordo emocional.

Mas se é necessário em música, é porque esse acordo emocional é a base da comunicação intersubjetiva em geral. É um processo essencial da construção do vínculo interpessoal e intersubjetivo: numerosos trabalhos mostram que os comportamentos cotidianos de uma pessoa realizados no mesmo período de tempo têm uma mesma estrutura temporal, o que significa que, embora tais comportamentos tenham cada um o seu próprio ritmo e a sua autonomia, integram-se numa estrutura mais global que condiciona as mudanças de um em relação ao outro: modificações, inícios ou pausas só ocorrem em harmonia com esta estrutura global. É particularmente notável, no que diz respeito ao propósito do presente artigo, que os bebês possuam desde muito cedo esta capacidade não só de reconhecer estruturas temporais comuns ao que veem, ao que ouvem e ao que sentem das suas próprias capacidades motoras, mas de combinar ritmos e intensidades de seu comportamento com o de pessoas ou eventos externos. As mães utilizam esta capacidade espontaneamente: ao observar seu comportamento com o bebê, o compartilhamento com base em estruturas temporais e perfis afetivos de comportamento torna-se visível através de ajustes interpessoais relativos a andamento, ritmo, intensidade e forma.

Aparentemente, poderíamos acreditar numa imitação recíproca de mãe e filho. Mas, observa Stern, é uma imitação apenas na aparência. Vimos anteriormente o papel que a variação desempenha no desenvolvimento do comportamento do bebê: o ajuste aqui não é apenas imitar o outro tanto quanto possível, mas antes de tudo encontrar o correspondente emocional exato, além das formas exteriores de comportamento percebidas, portanto, encontrar essa “cor” ou “tom” sen-

tido e agora compartilhado, utilizando, se necessário, todas as capacidades de transposição transmodal de que a criança é capaz: em suma, é uma questão de a mãe e a criança *acordarem*, como os próprios músicos, para entrarem em *ressonância emocional* um com o outro e compartilharem afetos de vitalidade. Isso é o que Stern chama de *acordo afetivo* — diz-se “estar no mesmo comprimento de onda”.

3. Música e narratividade (ou proto-narratividade)

a) O envelope protonarrativo

Em seu livro de 1983, *Temps et récit*, Paul Ricoeur desenvolve o conceito de *estrutura pré-narrativa da experiência*. Ele escreve em particular: “existe entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas representa uma forma de necessidade transcultural” (Ricoeur, 1983, p. 105). Assim, segundo o autor, o tempo da narração é parte integrante da experiência humana do tempo, a narração é a expressão da temporalidade da existência humana. Nossa consciência do tempo, nossa consciência do caráter temporal da nossa vida exprime-se, antes de tudo, na narração que fazemos do tempo, no relato da nossa experiência vital. “O tempo torna-se humano na medida em que é articulado num modo narrativo”, escreve Ricoeur, e “a narrativa atinge sua plena significação quando se torna uma condição da existência temporal” (p. 105). Nossas experiências interiores são, portanto, vivenciadas como fios de histórias que poucas coisas teriam para contar e cuja coerência só se formaria no ato de narrar. Poucas coisas? Uma “codificação” na linguagem, um distanciamento da realidade criado através da sua representação, uma temporalidade controlada e, sobretudo, alguém a quem contar a estória, mesmo que seja a nós mesmos. Como se as nossas experiências interiores fossem, pelo menos no início, verdadeiramente esta qualidade particular de uma temporalidade cujo sentido se manifestaria na narrativa e em suas palavras, mas também, e por que não, na música sem palavras, na música reduzida a uma forma pura onde uma protonarração poderia ser lida sem qualquer outra estória além daquela tecida por nossas emoções, por nossos sentimentos, pela consciência mais ou menos profunda do tempo da nossa vida. Esta necessidade de continuidade temporal poderia ser a base do nosso prazer musical?

Já vimos como as primeiras experiências intersubjetivas do recém-nascido se organizam em sequências ou formas mínimas de tempo: tensão-relaxamento, ou seja, ação para atingir um objetivo e prazer de tê-lo alcançado. Estas sequências ou formas mínimas são delimitadas: um início, um desenvolvimento, um fim que coincide com o prazer (particularmente nas brincadeiras com a mãe, o prazer partilhado de *estar junto*). Quando o prazer e o relaxamento aparecem, é sinal de que algo

está concluído e enviado de volta à memória do passado. A sequência do tempo é assim fechada e a sua coerência temporal faz dela algo que pode ser contado, reevocado na linguagem que o recém-nascido terá mais tarde, e que constitui o que Stern e todos os psicólogos depois dele chamam de *envelope protonarrativo*. Em suma, tal como Ricoeur, podemos dizer que a experiência interpessoal contínua é redefinida por esta capacidade que temos de pensar no modo narrativo, ou seja, de dar sentido e intencionalidade a este momento isolado no fluxo contínuo do tempo onde as ações, movimentos e prazeres estão ligados. Contar é dar um sentido e discutir este sentido, compartilhado ou não, contar é o modo universal, tanto para adultos quanto para recém-nascidos, de pensar o tempo, de compreender todas as relações humanas intersubjetivas. Contar, mas também contar sem a linguagem verbal, pensar o tempo através do corpo e dos movimentos, das suas tensões e dos seus relaxamentos, das suas intensidades, da sua velocidade, através da curva expressiva da voz, através de gritos, lágrimas e risos. Aqui contar não significa contar com palavras, mas dizer e trocar com todos os meios físicos que a natureza pode nos deixar à disposição.

O envelope protonarrativo é, portanto, um contorno de afetividade distribuído ao longo do tempo com a coerência de uma *quase-trama*: Stern diz que “a ideia básica é que a experiência interpessoal contínua é dividida graças às habilidades de *pensamento* narrativo. Presumimos que o pensamento narrativo é um meio universal pelo qual todos, incluindo os recém-nascidos, percebem e refletem sobre o comportamento humano” (Stern, 1998, p. 182). O pensamento narrativo organiza-se em torno de dois aspectos interdependentes que são, por um lado, a *trama*, ou seja, “a unidade que liga o ‘quem, onde, porquê, como’ da atividade humana. A unidade que gira em torno da percepção do comportamento humano como motivado e direcionado a objetivos”; por outro lado, “a *linha de tensão dramática*...[que] é o contorno dos sentimentos, à medida que emergem no momento presente” (Stern, 1998, p. 182, grifo meu), em outros termos o quadro temporal de vivê-lo. O *envelope protonarrativo* organiza-se, portanto, em torno da implementação de uma intenção-motivação (orientação para um objetivo) e reserva uma porção de tempo em que o bebê sente a sua própria coerência, ou seja, relaciona-se consigo mesmo (*senso de um eu essencial*), com as sensações das próprias necessidades (por exemplo, estar com fome), das próprias ações (movimentos, gritos, etc.), das próprias percepções (rosto, carícias, voz da mãe, etc.), dos seus sentimentos (afetos de vitalidade ligados ao mesmo tempo às suas sensações, aos seus movimentos, às suas percepções), mas permanece, para além de toda a linguagem, uma *linha de tensão dramática intuitiva*. É, portanto, uma forma protossemiótica da experiência interior do tempo, uma matriz da “narrativa” de tensões e relaxamentos ligados à “trama” (ou “quase-trama”) da busca de

uma satisfação, é o que dá à experiência sua unidade global, qualquer que seja o grau de complexidade.

b) O ponto de vista da neurobiologia

É sem dúvida algo da mesma ordem que sugere o neurologista Antonio Damásio (1999): para ele, a consciência do *self* central é uma consciência não-verbal, mas organiza uma temporalidade de forma protonarrativa de experiência: quando, por exemplo, lembramo-nos de um objeto, as imagens que surgem na consciência não são apenas aquelas que colocam em jogo os aspectos físicos desse objeto, mas também as diversas adaptações do nosso organismo no momento da descoberta do objeto, sejam elas engajamentos motores, sentimentos particulares e emoções ligadas ao nosso estado físico ou mental no momento da descoberta do objeto real. O objeto assim lembrado deixa de ser o objeto físico exterior e passa a ser desenhado por meio de “mapas somato-sensoriais”, planos de ação e ações que foram ou podem ser solicitadas no momento da evocação. Todos esses elementos estão ligados na consciência que evoca, constituindo a imagem organizada e coerente do objeto, pronta para ser inserida em um horizonte mais amplo de experiência. Segundo Damásio, esta é a base da narratividade não-verbal: “não pretendo contar uma narrativa ou uma estória no sentido de reunir palavras ou sinais em expressões ou frases. Pretendo contar uma narrativa ou uma estória, no sentido de criar um mapa não linguístico de acontecimentos logicamente relacionados” (Damásio, 1999/2002, p. 239).

Melhor que isso: o cérebro humano tem a função não apenas de controlar as ações e percepções do organismo, mas tem a função de realizar as transições de estado para estado do organismo. Para agir, precisamos conhecer — isto é, compreender, perceber, sentir — o estado atual do nosso organismo para nos direcionar a outro estado do organismo, que resultará da ação empreendida, e de percepções e sentimentos do estado atual. O cérebro, portanto, nos fornece um “mapa somatossensorial”, como diz Damásio. Mais uma vez realizada a nova ação com tudo o que ela acarreta de experiência, o cérebro traçará um novo mapa somatossensorial deste novo estado do organismo, ponto de partida para empreender novas ações e assim por diante. No entanto, o cérebro também tem uma função de controle — de consciência, por assim dizer — da transição do estado inicial do organismo para o estado seguinte que resulta de uma mudança. Esta função é aquela que consiste em tomar consciência, para controlar — por exemplo, para antecipar-se ou, ao contrário, para lembrar da sua evolução ao longo do tempo, do que está mudando no organismo. A sequência neural é, portanto, escrita sob a forma de dois estados estáveis, um estado inicial, um estado final, e um episódio de mudança que os liga. Numerosos trabalhos baseados em técnicas de ressonância magnética

destacam as mudanças que ocorrem a qualquer momento nas redes neurais para mapear as mudanças do corpo e da mente. Passado, presente, futuro — que no momento atual se tornam começo, meio e fim, como disse acima — são as próprias bases da construção das redes neurais, e desses elos constantemente reconstruídos emerge a consciência do tempo e as formas que damos aos dramas e obras humanos.

Assim, para Damásio, contar histórias sem palavras é um comportamento totalmente natural e que sem dúvida não é específico da espécie humana: a linguagem vem depois, e vemos que além disso não é obrigatória. E se assim for, é porque o sentimento de si não existe sem a narrativa de si, que resulta de uma coordenação de imagens trazidas de volta ao foco cerebral e por ele produzidas. A autonarrativa, diz novamente Damásio, é apresentada em imagens e não em forma verbal. Deveríamos sem dúvida acrescentar: em imagens e sons ou imagens sonoras. A verbalização da narrativa coloca-se em melodia vocal antes mesmo de surgirem as palavras, em um segundo momento, para então dizê-la e expressá-la.

A construção de todo conhecimento, do simples ao complexo, daquele que é dado em imagens não-verbais (e em sons não-verbais) até aquele que assume uma forma verbal literária, depende da capacidade de mapear o que acontece a tempo, *no interior* do nosso organismo, *ao redor* do nosso organismo, *em direção* ao nosso organismo, uma coisa seguindo a outra, causando outra, indefinidamente". (Damásio, 1999/2002, p. 245, grifo meu)

Podemos, portanto, falar verdadeiramente do caráter narrativo do funcionamento do cérebro.

4. Um desvio pela psicanálise e sua relação com o tempo

a) Tempo narrativo e descontinuidade temporal

Contudo, durante o século XX, esta linearidade direcional perdeu gradualmente a sua importância. Já alguns *lieder* de Brahms ou Wolf apresentam uma estrutura que já não se baseia tão claramente nas expectativas e implicações estruturais do sistema tonal, e mesmo exemplos como o início do *Quarteto No.16* de Beethoven que Kramer analisa numa obra anterior, e que se opõe o tempo do movimento em sua totalidade e o tempo do gesto, revelam que a própria noção de linearidade já é uma realidade complexa na continuidade da música tonal. E é claro que Schoenberg introduz uma descontinuidade que primeiro atingiu esta linearidade (Imberty, 2005, pp. 211-227). Entretanto, intervêm outros fatores que já não são estritamente musicais: em primeiro lugar, a influência crescente sobre os compositores de concepções de tempo que vêm principalmente do Oriente. Debussy foi o primeiro a sofrer esta influência, mas outros desenvolveram formas musicais cuja linearidade já não era unidirecional: isto significa que num determinado ponto do discurso musical os acontecimentos não são, de fato, diretamente determinados por aqueles que os precedem. Assim, *Jeux* de Debussy, como mostrei em outro lugar (Im-

berty, 2005, pp. 400-407), inclui numerosas passagens nas quais surgem eventos cuja origem ou direção talvez nem sejam encontradas na partitura, mas apenas num tempo musical virtual esboçado, evocado, deixado apenas à imaginação do ouvinte ou em referência ao seu conhecimento.

Mas apesar de tudo, a descontinuidade invade a música a tal ponto que nenhuma escuta ou criação pode ser inscrita no tempo e no devir? A tal ponto que a protonarratividade se torna impossível ou é incessantemente contrariada?

b) Um tempo do inconsciente?

Sabemos que para Freud (1896) os fenômenos inconscientes nada têm a ver com o tempo. Porém, se os fenômenos inconscientes parecem atemporais ao analista, é antes de tudo porque parecem fixos, rígidos, sem se tornarem possíveis na história do sujeito. Eles ficam encistados no devir-tempo sem se integrarem ao fluxo contínuo da duração e preservam completamente suas cargas afetivas e simbólicas sem qualquer solução de passagem ou continuidade no devir pessoal. Mas em seu funcionamento normal, o aparelho psíquico — e em particular a memória — constrói-se por um “processo de estratificação”. Os materiais armazenados na memória são de tempos em tempos reordenados de acordo com acontecimentos mais recentes, são, por assim dizer, periodicamente submetidos a uma “transcrição”. Segundo o filósofo italiano Remo Bodei (2002), a hipótese de Freud é, portanto, que a memória se apresenta em múltiplas formas, em camadas sobrepostas pertencentes a diferentes períodos da vida, e que as recordações e vestígios do passado devem ser transcritos ou retraduzidos para se integrarem nos sucessivos estratos que o tempo acumula. De modo ainda mais sugestivo, Freud especifica que os “registros sucessivos representam a realização psíquica de épocas sucessivas da vida. No limite de cada uma dessas épocas deve ocorrer uma tradução do material psíquico”¹.

Bodei tira deste texto conclusões extremamente importantes para a compreensão da temporalidade no inconsciente, uma temporalidade que se revela bastante diferente da temporalidade da consciência como foi sugerido a partir da análise das estruturas da protonarratividade. Na verdade, os acontecimentos reprimidos do passado não estão integrados em um tempo linear, em um envelope protonarrativo, e não podem constituir uma estória a ser contada. O passado reprimido é, portanto, ao mesmo tempo um passado sepultado e um presente impensável, não simbolizável. Só passou pelo seu encistamento no presente, não passou — isto é, antecedente — do lapso de tempo atual. E é por esta razão que este “passado”, que tenta ser retraduzido no presente, falha e se estabelece como um delírio para o observador (Bodei, 2002, p. 25).

Damásio (2010) não diz outra coisa. Em relação aos sonhos, indica que são processos mentais que não se beneficiam da consciência, o que lhes dá acesso a uma profundidade de processamento considerável. Podemos levantar a hipótese de que na história da nossa vida as redes neurais, os mapas somatossensoriais mais antigos, são mantidos em segundo plano e que deles não temos consciência até o momento em que, graças a um acontecimento inesperado ou a uma emoção particular, interferem nos mapas que o cérebro está desenvolvendo para a situação presente. O rearranjo psíquico de que falam os psicanalistas é, sem dúvida, o que Freud chama de “tradução” de velhas redes em novos termos que permitem sua integração às redes atualmente em desenvolvimento. E podemos, sem dúvida, considerar que se o rearranjo falhar, tudo o que corresponde às antigas redes (imagens, recordações, sentimentos) deixa de ter sentido na consciência atual do sujeito, a ponto de causar perturbações nos comportamentos conscientes. Foi assim que Freud descreveu as neuroses.

Estamos no cerne do problema colocado pelo tempo reprimido na sua relação com o tempo da consciência, tempo eminentemente narrativo. Para além da consciência, para além do pré-consciente onde se estabelece a continuidade protonarrativa, existe uma descontinuidade básica que exige incessantemente ser suavizada, tecida, reformulada. E seguindo, mais adiante, Bodeï descobrimos que o tempo do inconsciente não é o tempo da consciência, mas que, se a descontinuidade temporal inconsciente não é constitutiva da continuidade da experiência vivida na consciência, ela pode, no entanto, interferir e perturbá-la. E quero me referir ao *tempo do inconsciente*, que é feito de estratos e fluxos paralelos ou sobrepostos, como quando em uma massa aquática as correntes superficiais e as ondas de fundo se interferem e criam turbilhões e redemoinhos. Acrescentaria que, de fato, não existe nenhuma relação de precedência ou fundamento entre o tempo do inconsciente e o tempo da consciência. Na verdade, são apenas duas realidades que podem se interferir e entrar em conflito nos sentidos temporais do sujeito.

Não há dúvida de que, a nível histórico, os dois tipos de tempo se sucederam em nossa maneira de conceber a música e todas as artes do tempo. Sucederam-se ou por vezes coexistiram, o que seria talvez uma característica essencial do século XX (como sem dúvida também foi o caso das formas do espaço pictórico). Mas, em última análise, isso não equivale a dizer que a protonarratividade ancorada no funcionamento do cérebro pode assumir muitas formas das quais encontraremos vestígios tanto em culturas, línguas, como em obras musicais. Em todo caso, é isso que gostaria de sugerir aqui, remetendo análises mais completas e precisas a trabalho que está apenas começando.

5. A protonarratividade como unidade de sentido no tempo: retorno a Hanslick

Seja como for, estamos convencidos de que a experiência temporal humana divide a continuidade do tempo existencial em sequências com sentido e direção. A experiência musical é, sem dúvida, da mesma natureza, composta de unidades sucessivas com sentido e transições entre eles, conduzindo de um para outro em continuidade ou descontinuidade no nível do inconsciente.

Mas o que cria unidade numa sequência musical para o ouvinte? Em primeiro lugar, o fato de ser percebida num tempo presente que possui a própria extensão desta sequência. Estou imerso no desenrolar da sequência ou da frase, tenho consciência de que é algo que flui do antes para o depois, mas apesar de tudo, a experiência que eu tenho deste fato é completamente presente para mim, está no meu presente interior, psicológico, ocupa-o inteiramente. Esta experiência de duração no presente psicológico é a mesma que a melodia proporciona na sua continuidade. A experiência de uma frase musical ou de um conjunto interligado de frases musicais constitui, portanto, este *momento presente* descrito por Stern, vivido numa espécie de estória ou narrativa que reside unicamente na curva de tensões e relaxamentos que fornece a melodia vocal da canção, uma espécie de “estória não-verbal que não precisa ser traduzida em palavras, contanto que — com alguma dificuldade — isso seja possível.... Consiste principalmente em uma série de sentimentos e sensações — uma espécie de narração emocional não verbal” (Stern, 2003).

Paradoxalmente, encontraríamos aqui uma sugestão de Hanslick, muitas vezes esquecida pelos comentadores. Sabemos disso no seu famoso ensaio *Vom Musikalisch-Schönem (Do belo musical)*, datado de 1854, e que, como observa J. J. Nattiez na introdução à reedição francesa (1986), era inicialmente apenas um panfleto dirigido contra as ideias que Wagner difundiu depois pela Europa, Hanslick defende a ideia de que a música é antes de tudo apenas formas sem conteúdo, formas puras no sentido kantiano, ou seja, “forma da finalidade sem fim”. A partir daí vários compositores do século XX simplificaram ao extremo e caricaturaram os seus pensamentos, declarando como Stravinsky, em 1947, que “a música, por sua essência, [é] inadequada para expressar qualquer coisa: um sentimento, uma atitude, um estado psicológico, um fenômeno da natureza, etc. A expressão nunca foi propriedade imanente da música” (Stravinsky, 1935/1971, p. 116). Contudo, para além do fato de muitos comentários feitos pelo autor de *Sacre* contradizerem esta afirmação, ela apenas reflete de forma incompleta e imprecisa a posição de Hanslick. Mesmo que para Hanslick exista uma hierarquia de valores entre “a música dos sentimentos e a música das formas”, a música pode “expressar” um aspecto particular de sentimentos e emoções, que podemos chamar de seu dinamismo e de sua

forma temporal. Vale citar o texto de Hanslick: “que parte dos sentimentos a música pode, portanto, expressar, já que não é o seu *conteúdo*, o seu próprio sujeito? É exclusivamente seu lado *dinâmico*”. E ele continua em termos não muito distantes daqueles que Stern usa a propósito dos *afetos de vitalidade*, que são aquelas mil nuances que a vida e a arte trazem aos sentimentos e às emoções: “a música presta-se a representar o *movimento* num estado psíquico, de acordo com as fases pelas quais passa; dependendo do momento, é lenta ou viva, forte ou suave, impetuosa ou lânguida. Mas o movimento é um atributo, um modo de ser do sentimento; não é o sentimento”. E mais além: “movimento é o que a música tem em comum com o sentimento; é o elemento ao qual ela pode dar, como verdadeira criadora, mil formas diversas com infinitos matizes e contrastes. A ideia de movimento foi surpreendentemente negligenciada por todos aqueles que se comprometeram a estudar a essência e os efeitos da música; para nós, porém, é o mais importante e o mais fecundo de todos” (Stern, 2003, p. 76).

Mas o que Stern diz sobre os *afetos da vitalidade*? Que não são emoções e sentimentos que o pensamento abstrato pode descrever. Todo mundo sabe o que é alegria ou tristeza, mas existem mil maneiras de senti-las, dependendo das circunstâncias, das pessoas. O que as diferencia são justamente as formas temporais que elas manifestam na experiência concreta dos sujeitos psicológicos, sejam eles ouvintes, compositores ou simples indivíduos confrontados com a experiência cotidiana.

Conclusão

É, portanto, claro que o tempo protonarrativo organiza a experiência humana sem palavras, e que as palavras são então enxertadas nestas linhas de tempo para se tornarem histórias contadas, romances, filmes, peças de teatro, óperas, até mesmo um *happening*. No canto e na ópera, a melodia, além de ser orientada pela expressão da fala como desejava Rousseau, é uma ambientação na história, uma narrativização das emoções dos personagens o que dá esse distanciamento em relação às vivências fantasmáticas que a situação dramática transmite. Em outras palavras, a melodia e o movimento de toda música em sua força e sua magnitude não traduzem diretamente ao ouvinte tristeza, lágrimas, loucura ou alegria, não as fazem ouvir e sentir em seu estado bruto, *mas dizem-nas ao ouvinte em uma narração distanciada*.

Isto é também o que faz de Beethoven aquele que fala da Alegria, de Schoenberg quem inventa a Espera, mas nem esta alegria nem esta espera existem em parte alguma. São a (proto-)narração, o movimento, o gesto, a forma do tempo. Antes deles, estas experiências que, todavia, podem ser muito reais, não existem como base do nosso vir a ser no tempo. Através das obras que os recobrem e os devolvem ao nada como realidades, eles ficam então inscritos em nossa memória,

não só na nossa memória como ouvinte ou criador, como homem feliz ou sofredor, mas na memória coletiva e no tempo da história.

Sabemos hoje que a música é fundamentalmente uma atividade inscrita no patrimônio genético da espécie humana. Isso significa que as habilidades que ela requer se desenvolvem com a vida e marcam os aspectos mais importantes dela. A música se desenvolve no próprio esforço dos seres humanos para se comunicarem, contando histórias e construindo e mudando a narrativa de suas experiências e de sua vida. É, portanto, a própria essência da expressão, expressão das emoções, dos sentimentos, individuais ou coletivos, e esta expressão natural e espontânea começa muito antes da linguagem verbal, ancorada no corpo e nos movimentos do corpo no espaço e no tempo humanos. Tudo o que acabei de recordar mostra que desde o nascimento, e sem dúvida já alguns meses antes, o bebê pensa, age e experimenta um universo que ele percebe ser intencional e temporal no mais alto grau. A voz humana desempenha um papel primordial que estabelece as bases da organização temporal interior, tal como estabelece as bases da organização temporal da música. A variedade de culturas é imensa, mas se baseia justamente na forma como nosso cérebro funciona.

54

Rousseau já o tinha compreendido, apesar dos aspectos utópicos do seu *Ensaio sobre a origem das línguas*. Mas John Blacking coloca isto ainda mais claramente:

a música toca demasiado profundamente os sentimentos humanos e as práticas sociais, e suas estruturas são muitas vezes geradas por explosões surpreendentes de atividade cerebral inconsciente, para que seja sujeita a regras arbitrárias como regras de jogo. Muitos, se não todos, dos processos essenciais da música podem ser detectados na constituição do corpo humano e nas estruturas de trocas dos corpos humanos em sociedade. (Blacking, 1973/1975, p. 8)

Por que a música parece humana não por acaso, mas por essência: para além de todas as culturas e de todas as épocas ela é fonte de todas as formas de expressão, linguagem e intercâmbio.

Nota

¹ Freud, S. (1896). Lettre du 6 décembre 1896. In *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902*.

Berman, A. (1956). *La naissance de la psychanalyse* (pp.153-156). Paris, Presses Universitaires de France, como citado em Bodei (2002, p. 18).

Referências

- Blacking, J. (1973/1975). *How musical is man?* (Trad. francesa: *Le sens musical*). Paris, Les Editions de Minuit.
- Bodei, R. (2002). *Logiche del delirio: Ragione, affetti, follia*. Bari, Edizione Laterza. (Trad. francesa: *Logiques du delire: raison, affects, folie*) Paris: Aubier Philosophie.
- Damasio, A. R. (1999/2002). *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*. Paris, Odile Jacob, Éd. Poche.
- Freud, S. (1896/1902). Lettre du 6 décembre 1896. In *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902*.
- Hanslick, E. (1854/1986). *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. (Trad. de J. J. Nattiez). (Collection Musique, Passé, Present). Paris: Christian Bourgois.
- Imberty, M. (1981). *Les écritures du temps*, Paris, Dunod.
- Imberty, M. (2005). *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: musique, psychologie, psychanalyse*. Paris, L'Harmattan.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit: I – L'intrigue et le récit historique*. Paris, Seuil.
- Stern, D. (1977). *Mère et enfant. Les premières relations*. Bruxelles, Mardaga.
- Stern, D. (1985/1989). *Le monde interpersonnel du nourrisson*. (Trad. francesa de A. Lazartigues et D. Cupa-Pérard). Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- Stern, D. (1998). Aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nouveau-né: quelques réflexions concernant la musique. In E. Darbellay, *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*. Genève, Droz.
- Stern, D. (2003). *Le moment présent en Psychothérapie. Un monde dans un grain de sable*. Éditions Odile Jacob.
- Stravinsky, I. (1935/1971). *Chroniques de ma vie*. Paris, Gonthier.